

ERNST BACMEISTER
GRUNDLINIEN EINER MONOGRAPHIE

von
Herbert Walchshöfer
aus Nürnberg

ERNST BACMEISTER

GRUNDLINIEN EINER MONOGRAPHIE

Inaugural - Dissertation

der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
zu Erlangen

vorgelegt von
Herbert Walchshöfer
aus Nürnberg



Tag der mündlichen Prüfung: 7. Juli 1958

Dekan: Universitätsprofessor Dr. H. Löwe

Referent: Universitätsprofessor Dr. H. O. Burger

Korreferent: Universitätsprofessor Dr. S. Beyschlag

MEINEN ELTERN GEWIDMET

"Alles Tragische beruht auf
einem unausgleichbaren Gegensatz.
Sowie Ausgleichung eintritt oder
möglich wird, schwindet das Tragi-
sche."

Goethe zu Kanzler Frdr. v. Müller
am 6. Juni 1824

"...es erhält sich der Held, selbst der Untergang
war ihm
nur ein Vorwand, zu sein: seine letzte Geburt."

Rainer Maria Rilke ("Die erste
Elegie")



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548815_0018

I N H A L T

EINLEITUNG	1
 ERSTER TEIL - WERDEJAHRE	
Erstes Kapitel: Herkunft und Jugend	4
Zweites Kapitel: Studentenjahre	6
Drittes Kapitel: Wanderjahre und erste dichterische Versuche	7
Viertes Kapitel: Das tragische Problem	24
 ZWEITER TEIL - DAS DRAMATISCHE FRÜHWERK	
Fünftes Kapitel: Andreas und die Königin	31
Sechstes Kapitel: Der Primus und andere Nebenwerke - Barbara Stoßin	36
Siebtens Kapitel: Hauptmann Geutebrück	40
Achtes Kapitel: Lazarus Schwendi	43
Neuntes Kapitel: Die dunkle Stadt	47
Zehntes Kapitel: Die Schlange	57
Elftes Kapitel: Arete	59
 DRITTER TEIL - HÖHE DES DRAMENSCHAFFENS	
Zwölftes Kapitel: Maheli wider Moses	65
Dreizehntes Kapitel: Der Kaiser und sein Antichrist	74
Vierzehntes Kapitel: Siegfried	79
Fünfzehntes Kapitel: Kaiser Konstantins Taufe	84
 VIERTER TEIL - DAS DRAMATISCHE SPÄTWERK	
Sechzehntes Kapitel: Der Größere	92
Siebzehntes Kapitel: Theseus	95
Achzehntes Kapitel: Der indische Kaiser	100
Neunzehntes Kapitel: Lionardo da Vinci	104
 FÜNFTER TEIL - DAS PROSAWERK	
A) Essaybände	
Zwanzigstes Kapitel: Überstandene Probleme	110
Einundzwanzigstes Kapitel: Erlebnisse der Stille	117
Zweiundzwanzigstes Kapitel: Schöpferische Weltbetrachtung	121
Dreiundzwanzigstes Kapitel: Schau und Gedanke in Baden-Baden - Seliger Wandel - Die Geistgestalt des Men- schen	128

Vierundzwanzigstes Kapitel: Die Bewertung der Maschine in der Welt- schau des Geistes - Innenernte des Lebens ..	133
B) Zur Dramentheorie	
Fünfundzwanzigstes Kapitel: Die Tragödie ohne Schuld und Sühne - Der deutsche Typus der Tragödie	136
C) Die Autobiographie	
Sechszwanzigstes Kapitel: Wuchs und Werk	143
SECHSTER TEIL - DER LYRIKER	
Siebenundzwanzigstes Kapitel: Die Spur - Lyrik im Lichte	146
ZUSAMMENFASSUNG	153
BIBLIOGRAPHIE	155
ANMERKUNGEN	171
NACHWORT	214

E I N L E I T U N G

Ernst Bacmeister - für viele literarisch Interessierte, selbst für manchen Literaturhistoriker kaum mehr als ein Name, der unter die "Neuklassiker" und "Neuklassizisten" eingereiht und meist in irgendeinem Zusammenhang mit Paul Ernst genannt wird. Demgegenüber muß schon jetzt betont werden, daß es sich bei Bacmeister keineswegs um eine epigonale Gestalt unter den Dramatikern des 20. Jahrhunderts handelt, sondern daß mit seinem Schaffen ein eigenständiger Beitrag zum Drama der Moderne in Lehre und Werk vorliegt. Gerade zu dieser Frage will die vorliegende Arbeit manche neue Gesichtspunkte aufzeigen.

Bacmeister gehört hinsichtlich seines Geburtsjahrganges zu jener Generation von Dichtern, deren einige heute die deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts maßgeblich repräsentieren. Unter den im wesentlichen dramatisch Gestaltenden ist zunächst der acht Jahre ältere Paul Ernst, sowie der vier Jahre ältere Ernst Barlach zu nennen. Gleichalterig mit Bacmeister sind Hugo von Hofmannsthal und Wilhelm von Scholz. Henry von Heiseler ist ein Jahr, Georg Kaiser und Carl Sternheim sind vier Jahre jünger. Unter den Epikern ist Thomas Mann ein Jahr jünger, Hermann Hesse drei und Hans Carossa vier Jahre. Zu Bacmeisters Generation gehören aber auch die älteren Dichter aus der Reihe der Expressionisten: Alfred Mombert ist zwei Jahre älter, August Stramm gleichalterig, Theodor Däubler und Else Lasker-Schüler sind zwei Jahre jünger als unser Dichter.

Seit mehr als 50 Jahren wirkt Bacmeister nun als Dramatiker, Essayist und Lyriker in stiller Abgeschiedenheit zu Wangen (bei Radolfzell), der Wahlheimat am Bodensee. In das Bewußtsein des Literaturhistorikers wie des Dramaturgen ist sein dramatisches Schaffen, auf dem bereits hinsichtlich des Umfangs das Hauptgewicht liegt, wohl noch kaum gedrungen, noch viel weniger sind es seine Essaybände, seine dramentheoretischen Aufsätze und die beiden Gedichtsammlungen. Das muß umso mehr verwundern, als sein Werk zwar teilweise schwer zugänglich ist, aber doch in über dreißig Veröffentlichungen vorliegt.

Dennoch steht außer jeder Frage, daß im Zusammenhang mit der im deutschen Sprachraum zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals einsetzenden Neubewertung auf das Drama, insbesondere die Tragödie, Ernst Bacmeister in vorderster Reihe der Paul Ernst, Wilhelm von Scholz, Erwin Guido Kolbenheyer, Friedrich Bethge, Curt Langenbeck u.a. steht. Wie bei den Genannten weist freilich auch bei Bacmeister eine solche - trotz aller äußeren Mißerfolge - lebenslange Bemühung weit über den literarischen, selbst literarhistorischen Raum in geistesgeschichtliche Bereiche hinaus. Der Dichter nimmt eine ganz bestimmte, keineswegs

leicht zu fassende geistesgeschichtliche Position ein, um deren Verdeutlichung für sich und andere er in seinen Dramen, Essays und selbst in manchen seiner Gedichte ringt. Damit deutet sich auch an, auf welche Schwierigkeiten eine Beschäftigung mit Bacmeister stoßen muß, die sich gleichsam voraussetzungslos seinem Schaffen nähert. Gerade in solchem Zusammenhang liegt wohl der entscheidende Grund für das völlige Fehlen einer Breitenwirkung dieser Dichtung, die eben wesentlich "Weltanschauungsdichtung" - und zwar im spezifischen Sinn unseres Dichters - ist und damit nicht selten an religiöse Probleme rührt. Zu den Elementen im Versuch einer Fixierung dieses Standpunktes gehört auch das Leben und Werden dieses Mannes, d.h. der Hintergrund des Biographischen.

Außer einer großen Reihe von - zumeist während des "Dritten Reiches" geschriebenen - Zeitschriftenaufsätzen und Werkbesprechungen liegen bisher vier umfangreichere Untersuchungen (darunter drei Dissertationen) vor, die sich in Teilaspekten mit Bacmeisters Werk beschäftigen. - 1938 erschien eine (ungedruckte) Wiener Dissertation von Erwin Schmidt, die Bacmeisters bis zu dieser Zeit veröffentlichte Tragödien von "Andreas und die Königin" an behandelt. Schmidt stellt Bacmeister eingangs in die Reihe der Mystiker, die von Plotin bis hin zu Schlüter führe. Der Verf. kann dies an Hand vieler Aussagen Bacmeisters - namentlich in den "Erlebnissen der Stille" - nachweisen; unter diesem Blickwinkel interpretiert Schmidt nun die Tragödien, namentlich die "Dunkle Stadt". Eine solche Sicht ist hier wie auch bei den anderen Dramen nicht ohne Einseitigkeiten möglich. Mit Recht rückt Schmidt sodann Bacmeisters Begriff des "Geistes" in die Mitte seiner Betrachtungen, um hier zu durchaus brauchbaren Ergebnissen zu kommen. Eine zu kurz geratene Betrachtung zur sprachlichen und dramaturgischen Gestaltung der Tragödien schließt diese Arbeit ab. - 1941 wurde in der Reihe der "Neuen deutschen Forschungen" ein merkwürdiges Buch von Ewalt Kliemke "Form und Wesen der Dichtung" veröffentlicht, das in besonderer Weise Ernst Bacmeister berücksichtigt. Der Verf. stellt Bacmeisters Werk besonders in die Nähe Hölderlins und Spitteler und versucht in der Gegenüberstellung dieser Dichter, zu einer Erfassung des "Dichterischen" zu kommen. Dieses Unternehmen muß umso problematischer werden, als Kliemke seinen Versuch in offenbar von ihm selbst geschaffenen Begriffen durchführt, die weithin unverständlich bleiben. Leider fehlt auch am Ende des Werkes eine Zusammenfassung etwaiger Ergebnisse. - Im folgenden Jahr 1942 erschien wiederum eine (ungedruckte) Wiener Dissertation von Ema Bidschhof, die Bacmeisters Tragödie "Die dunkle Stadt" zum Gegenstand hat. Die Verfasserin gibt zunächst eine recht brauchbare Einführung zur Persönlichkeit des Dichters und wendet sich dann dem eigentlichen Gegenstand zu. Sie verfolgt das Motiv der Hexe in der deutschen Literatur des 20. Jahr-

hundreds (ohne daß damit allerdings für Bacmeisters Werk eine wesentliche Einsicht gewonnen wird) und tritt darnach in die Interpretation des Werkes ein. Besonderer Beachtung sind ihre Untersuchungen zu einzelnen Nebenfiguren, sowie zur sprachkünstlerischen Seite des Dramas wert. Mit Recht richtet E.Bidschof ihr Augenmerk auf die Hauptgestalt Hanno Boytin. - Kurz vor dem Zusammenbruch des "Dritten Reiches" erschien nochmals eine (ungedruckte) Hamburger Dissertation von Hubert Vonden, der die weltanschaulichen Grundlagen der ersten Dramen Bacmeisters (sowie derjenigen P.Ernsts, E.G.Kolbenheyers und C.Langenbecks) untersucht. Vonden begründet die Wahl gerade dieser Dichter damit, daß sich auf sie in besonderer Weise der (durch Langenbucher vertretene) Begriff des "Volthaften" anwenden lasse. Im Zusammenhang seiner Untersuchungen der Bacmeisterschen Werke liegt für den Verf. das Hauptgewicht auf der Tragödie "Kaiser Konstantins Taufe", die er in besonderer Weise vom Aufbau her interpretiert. Der Begriff des Weltanschaulichen - das besondere Anliegen Vondens - wird eigentlich nirgends recht greifbar, am allerwenigsten in Verbindung mit Bacmeisters Tragödien. Als wenig fruchtbar erweist sich auch Vondens Bemühen, Bacmeisters Dramen gelegentlich mit dem Blick auf dessen theoretische Festlegungen zu sehen und gleichsam zu überprüfen.

ERSTER TEIL: WERDEJAHRE

ERSTES KAPITEL

Anläßlich des 60. Geburtstages von Ernst Bacmeister am 12. November 1934 wurde der Dichter im Zuge der zu jener Zeit aktuellen Ahnenforschung aufgefordert, in der Zeitschrift "Die neue Literatur" 1) den Lesern von seinen Vorfahren zu berichten. Diesem Verlangen kam Bacmeister nach, und so entstand der Aufsatz "Herkunft und Heimat", der - im Novemberheft 2) dieser Zeitschrift abgedruckt - mehrere Jahre später, um den letzten Absatz gekürzt, das Eingangskapitel der bedeutsamen, für Wesen und Werk des Dichters gleichermaßen aufschlußreichen Autobiographie 3) bildet, die der Fünfundsechzigjährige veröffentlicht.

Bis ins ausgehende 15. Jahrhundert kann der Dichter die Linie seiner väterlichen Vorfahren verfolgen. 1491 erhielt der älteste Ahnherr, Ludeke Wilms, der im Dienst des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg der Hofbäckerei vorstand, die herzogliche Erlaubnis, seinen Titel als Familiennamen zu übernehmen. Bereits dessen Enkel entwächst dem Handwerkerstand, wird lutherischer Theologe, Hofprediger der Königinwitwe Dorothea von Dänemark, Erzieher ihres Sohnes und schließlich Universitätsprofessor. Seine Nachkommen nehmen hohe Beamten- und Militärstellungen ein; Juristen, Theologen und Mediziner sind unter ihnen, die an den Universitäten Rostock, Kiel und Tübingen studieren; mancher bekleidet später selbst ein akademisches Lehramt. Im 17. Jahrhundert erscheint eine sudeutsche Linie, der ein als Gymnasiallehrer tätiger Germanist Adolf Bacmeister (1827-1873) entstammt. Seine Bemühungen um die Familiengeschichte teilt er in den "Germanistischen Kleinigkeiten" 4) mit, die Bacmeister für seine Autobiographie verwendet hat. Großvater und Urgroßvater unseres Dichters betätigten sich in Hamburg und Bremen als Kaufleute und leben in sehr wechselhaften wirtschaftlichen Verhältnissen. Bacmeisters Vater schließlich wächst verlassen in Hamburg auf, während seine reichen Eltern in Bremen leben. Seine Autobiographie "Warum?" gibt keine befriedigende Auskunft über den Grund des tragischen Schicksals dieses Mannes, der sich schließlich - von Heinrich Wichern stark beeindruckt - zum Buchhändler emporarbeitet. Er heiratet die Tochter eines westfälischen Superintendenten, die in ihrer tiefen Frömmigkeit zu einer "fruchtbaren Wesensspannung" 5) beiträgt, da ihr Gatte durch sein hartes Lebensschicksal zum Freigeist geworden war. Das "theologische Herz" und den "aufgeklärten Geist", die ein Spruch aus dem 17. Jahrhundert für den Hofprediger der Ahnenreihe in Anspruch nimmt, sieht der Dichter gerade in seinen Eltern verkörpert und aus solcher Polarität leitet er die "dialogische Grundspannung" 6) her, die ihn bereits am Anfang seines dichterischen Schaffens auf das Drama verwiesen hat und ihn Gedicht und Essay immer wieder nur zur Einübung des Dramatischen hat dienen lassen.

Am 12. November 1874 wird Ernst Bacmeister im westfälischen Bielefeld als sechstes von zwölf Kindern geboren. Der elterliche Wohnsitz war zu dieser Zeit Eisenach. Hier wächst das Kind auf; im Jahre 1880 verzieht die Familie nach Kassel. In dieser Zeit bricht der Verlag des Vaters zusammen; er versucht, einen Zeitungsverlag zu begründen und siedelt sich mit seiner Familie nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Herford (bei Bielefeld) in Bernburg im Anhaltischen an. Dieses kleine Städtchen wird "das Abenteuerparadies unserer Jugendzeit" 7), hier besucht Bacmeister die Volksschule und die ersten beiden Klassen des Gymnasiums. Eine längere Krankheit läßt den Elfjährigen zu einem Musterschüler werden, der er auch in den folgenden Klassen stets geblieben ist. 1886 verläßt die Familie Bernburg; der Vater wählt wieder Eisenach als Wohnsitz, da er sich jetzt - mit der Stadtverwaltung durch seine offene Kritik verfeindet - erneut dem Buchverlag zuwendet. Das thüringische Land wird das Wander- und Kletterparadies seiner Kinderschar. Als Bacmeister die Untersekunda besucht, ist er bereits der Primus seiner Klasse, der er von jetzt an bleibt. Vom Religionslehrer wird er den Brüdern als Vorbild hingestellt; seine Mutter, die ihn im Gelübde in frühen Lebenstagen zum Geistlichen bestimmt hatte, hört davon mit großer Freude. Doch bleibt sein religiöses Leben ein "Heuchelspiel ungefühilter Frömmigkeit" 8), und ohne rechten Zugang zur christlichen Verkündigung erlebt er den Tag der Konfirmation.

Im Verlag des Vaters erfolgte ein weiterer geschäftlicher Niedergang; ein Umzug nach Hannover wird notwendig, wo die Mutter, die vor ihrer Heirat als Lehrerin tätig war, ein Pensionat für Ausländerinnen eröffnet. Hier kommt Bacmeister in eine neue schulische Umgebung, in der er nur mit Mühe sich zurechtfindet. Die beruflichen Fehlschläge des Vaters führen schließlich zu einer Zwangsversteigerung des Hausrates. Die Kinder werden bei verschiedenen Verwandten untergebracht. Ernst muß in Bielefeld bei einem Bruder der Mutter Unterkunft suchen, wo er in der Schule sehr bald wieder zum Klassenersten aufrückt. Hier kommt er auch erstmals mit dem wahren Wesen der Landschaft in Berührung, ein Erlebnis, das für Bacmeisters ganzes Leben bestimmend blieb. Sie ist ihm nun nicht allein Raum für jugendliche Unternehmungen, sondern auch ein "Raum unbewußten Mitseins mit allen seinen elementaren Inhalten" 9), wie es im Rückblick auf diese Zeit heißt. Nach einem Vierteljahr findet sich die Familie wieder in Erfurt zusammen, wo die Mutter eine Fortbildungsschule für Mädchen eröffnet hat. Eines dieser Mädchen ist Bacmeisters erste Liebe gewesen; damals entstanden seine frühesten lyrischen Verse. Inzwischen war das Abitur herangekommen, in dem der bisherige Musterschüler vor allem in Mathematik, die ihm stets große Schwierigkeiten bereitet hatte, aber auch im Lateinischen völlig versagte und die mathematische Aufgabe von einem andern abzuschreiben gezwungen war. Dieses Ereignis liegt dem 1913

veröffentlichten Schauspiel "Der Primus" zugrunde, in dem der Dichter sich selbst und sein Mißgeschick leicht karriert und ironisch distanziert in der Gestalt des Otto Roller darstellt.

ZWEITES KAPITEL

Mittel aus einer Familienstiftung von 1716 ermöglichen es Bacmeister zu studieren; zum Leidwesen seiner Mutter freilich Neuere Sprachen und nicht Theologie, von der der Neunzehnjährige aus "Widerstand gegen die Denkfesselung" 1) abbrückt. Daneben hört er jedoch auch theologische Vorlesungen. 1893 hat Bacmeister die Universität in Leipzig bezogen; dort wohnt er bei seinem ältesten Bruder Hans, der seine kaufmännische Lehrzeit in Leipzig verbringt. An der Universität wird er mit dem Leiter des neugegründeten Rumänischen Seminars, einem jungen Privatdozenten, persönlich bekannt, der entscheidend auf den Gang seines Studiums Einfluß nimmt. Bereits im ersten Studienjahr versucht Bacmeister, aus der Enge der Sprachwissenschaft in die Weite freien Schriftstellertums auszubrechen, doch kann der Vater dies mit dem Hinweis auf das Versiegen der wirtschaftlichen Hilfe aus der Familienstiftung vereiteln. Bacmeister besucht Vorlesungen in allen Fächern, zuletzt mit Ausnahme der Theologie. Trotz seiner geringen Mittel wird er leidenschaftlicher Theaterbesucher und Anhänger Richard Wagners, auf manches Mißtragesen verzichtet er zugunsten dieser Welt des Theaters, die ihn in ihren Bann geschlagen hat. Auch mit der bildenden Kunst kommt Bacmeister in seiner Studienzeit in Berührung: die Städtische Gemäldegalerie begeistert ihn; er wird Leser des "Kunstwart", der sich zu jener Zeit besonders Max Klingers annahm. Ferner schließt sich Bacmeister einer fachlichen Verbindung an, einem "Neuphilologischen Verein", wo er mehrfach mit Aufsätzen in der Zeitschrift des Gesamtverbandes 2) an die Öffentlichkeit tritt. Besonders sein heftiger Angriff gegen einen Straßburger Universitätsprofessor 3) wirkt auf seine Kommilitonen, und der fünfundsechzigjährige Dichter sieht im Rückblick auf diese Zeit bereits die noch unbewußte "dialogisch-dramatische" 4) Veranlagung gegeben. In der damals üblichen Polemik gegen Sudermann, der gegen Gerhart Hauptmann ausgespielt wurde - ein Streit, den man auch in jener Studentenverbundung austrug -, entscheidet sich Bacmeister für Hauptmann, wobei er noch nicht ahnt, daß gerade dieser Dichter einige Jahre später durch ein Drama das Vorbild für sein erstes dramatisches Werk abgeben sollte. Wegen eines Angriffs auf den Vorsitzenden des Vereins wird Bacmeister schließlich ausgeschlossen. In seiner Freizeit durchwandert er mit seinem Bruder Hans und einem jungen Maschinenbauer die weite Umgebung der Stadt; sie lesen gemeinsam den "Kunstwart" und Schillers prosaische Schriften, um nachher jeweils die darin vorgetragenen Kunsttheorien zu diskutieren. Im Jahre 1896 schließt Bacmeister nach sechs Semestern sein Studium mit einer

grammatikalischen Dissertation 5) ab, die das Prädikat "summa cum laude" erhält. Anschließend unternimmt er im Auftrag des Rumänischen Seminars der Universität eine Studienfahrt, die ihn zu den siebenbürgischen Rumänen nach Ungarn führt. Dort widmet er sich fokloristischen Studien: die Erforschung der verschiedenen Dialekte sowie die Sammlung von Volksliedern und Märchen soll das Ziel seiner Bemühungen werden. Ein Bekannter aus Leipzig vermittelt ihm eine Lehrstelle für Deutsch an einem internationalen Institut in Bukarest, die Bacmeister jedoch auf Grund der ungünstigen Existenz- und Unterkunftsbedingungen ablehnt. Im Herbst 1896 kehrt er zurück und übergibt das gesammelte Material dem Seminar. Das schriftstellerische Ergebnis dieser Reise ist eine Skizze über das rumänische Volkslied 6), die er im folgenden Jahr veröffentlicht.

Während der Studienzeit hatten die Eltern Erfurt verlassen und waren nach Weimar verzogen, wo Bacmeister während der Osterferien 1895 einen Vortrag anlässlich des 80. Geburtstags 7) von Bismarck hält, den er als den Genius "erhabenster Deutschheit" 8) neben Luther und Goethe stellt. 1896 wechseln die Eltern erneut den Wohnsitz und lassen sich in Wiesbaden nieder, wo Bacmeisters Bruder Hans zusammen mit der Mutter ein Atelier für Kunstgewerbe betreibt und der Vater seinen verlegerischen Beruf ausübt.

DRITTES KAPITEL

Das Ansinnen seines Vaters, das Staatsexamen abzulegen, für das ein weiteres Jahr der Unterstützung aus der Familienstiftung vorgesehen war, und die akademische Laufbahn einzuschlagen, lehnt Bacmeister ab, um der Gefahr jeder inneren Unfreiheit zu entgehen. Seine Mutter, die bereits durch die Reiseskizze beeindruckt ist, kann er mit einer dichterischen Arbeit versöhnen: eine umfangreiche (nicht veröffentlichte) Novelle "Horizonthunger" entsteht. In dieser Situation einer völlig ungesicherten Existenz stößt Bacmeister auf das Goethewort 1): "Das ganze Kunstwerk des Lebens besteht doch darin, die Existenz aufzugeben." Er überläßt seine Existenz "endgültig der Tyche, dem Zufall" 2).

Dieser Zufall führt den jungen Doktor nach Danzig; dort hatte er sich erfolgreich um eine Hauslehrerstelle bei einem Getreidemakler beworben, dessen Sohn er unterrichten sollte. Die Baulichkeiten dieser Stadt, das weite Meer vermitteln Bacmeister "das Urerlebnis des Raumes-an-sich, die Leere von jeglicher Erscheinung, nahe dem Nichts, und den machtvollen Anspruch einer vereinzelter Dingeburt in der offenen Weite" 3). Aus solchem Erlebnishintergrund, dem des Dichters spätere Entwicklung entscheidend verbunden bleibt, und der vielen Freizeit, erwächst sehr bald ein erstes dramatisches Gebilde: "Der Werkbereitschaft entsprang denn auch bald genug das erste Werk" 4).

In der Wiesbadener Zeit war die Mutter neben der künstlerischen Arbeit der Brandmalerei auch schriftstellerisch tätig; unter anderem entstand eine märchenhafte Erzählung, die Motive der durch Brentano geschaffenen Loreleisage verwandte. Über Bacmeisters Schreibtisch in Danzig hing ein alter Kupferstich der Lorelei, und beide Anregungen nun bilden die "allernächste und jüngste Erlebnisschicht" 5), aus der heraus der Zweieundzwanzigjährige sein erstes dramatisches Werk schreibt. Eine weitere Anregung, besonders in sprachlicher Hinsicht, gab schließlich Hauptmanns "Die versunkene Glocke", als Buch Ende 1896 erschienen. Züge des Undinenstoffes, verbunden mit der durch die Mutter bekannten Loreleisage, auch einzelne Motive der Nibelungensage, wie der im Rhein versenkte Schatz und der zauberhafte Ring, ergeben "Die Rheintochter" 6), ein Werk, das in der realen mittelalterlichen Welt des Fischerhauses wie in der irrealen des Rheinvaters spielt und vom Dichter deshalb im Untertitel als "dramatisches Halbmärchen" bezeichnet wird. Das Werk ist in den jambischen Versen des klassischen Dramas abgefaßt, die auch Hauptmann in der "Versunkenen Glocke" fast durchgehend verwendet hatte.

Von der Erdmutter hat die Rheintochter Lurli Erlaubnis erhalten, ein Jahr im Menschenland zu verbringen. In einer Fischerfamilie findet sie trotz des widerstrebenden Sohnes Kuno eine Heimat. Ein Ritter, Herwig, wendet ihr seine Liebe zu. Ihr wachsender Widerstand allem Christlichen gegenüber bringt sie bei dem Abt Clemens in den Verdacht, eine Hexe zu sein. Er läßt sie von den Schergen des Inquisitionsgerichtes gefangennehmen und zunächst in sein Kloster bringen, um sodann sie zum Scheiterhaufen zu führen. Der Ritter versucht, als Mönch verkleidet, das Mädchen zu retten, doch muß er der bewaffneten Übermacht der Knechte des Abtes weichen. Der Fischersohn Kuno, der jetzt von der Unschuld Lurlis überzeugt ist, kann sie von dem Feuertod retten und mit Hilfe des Ritters in eine Waldschlucht bringen. Doch auch hierher kommen die Häscher: Kuno, der sich zur Wehr setzt, wird verwundet und stirbt; auch Lurli wird von der Hand eines Bauern getötet.

Das mittelalterliche Undine-Motiv, das nach Fouqué außer in den Opern Lortzings und E.Th.A.Hoffmanns auch im späteren 19.Jahrhundert dramatisch behandelt worden war 7) und somit noch immer aktuell ist, liefert den realen Schauplatz des Fischerhauses, das Lorelei-Motiv den Hintergrund der Rheinlandschaft. Ein eigenes Motiv ist das der Verfolgung des Mädchens durch die Inquisition, das auf die keineswegs konventionelle Gestaltung der Hauptfigur hindeutet, die hier als Hexe erscheint. Es ist bezeichnend, daß dem Dichter bereits in seinem dramatischen Erstwerk die Verbindung mehrerer aus romantischen Bereichen stammender Sagenmotive dazu dient, in eine Auseinandersetzung mit der Kirche einzutreten 8) (wenn es sich hier

auch um die mittelalterliche Kirche handelt) und ihr gegenüber eine sehr kritische und skeptische Stellung gerade im Blick auf die göttliche, weil naturnahe und naturhafte Wesenheit des Mädchens einzunehmen. Lurli war von Gott gekommen, wie Ritter Herwig am Ende des Stückes 9) an ihrer Leiche sagt, und wird sich nun im Tod wieder mit Gott vereinen. Auf das außergewöhnliche Wesen des Mädchens soll auch die Tatsache weisen, daß der junge Mönch Lucas ihre Gesichtszüge unbewußt der Maria seines in jahrelanger Arbeit geschaffenen Altarbildes verleiht. Die Gestalt der Lurli ist für Bacmeister in der Rückschau auf sein erstes Jugendwerk unter dem Einfluß Goethes geradezu absichtsvoll zum Sinnbild der "Immanenz des Göttlichen in der Welt" 10) geworden, sodaß der Zusammenstoß mit der christlichen Kirche, die doch einem gefallenen Menschen das Heil verkündet, zwangsläufig heraufgeführt wird und eigentlich den einzigen Faktor in der dramatischen Entwicklung des Ganzen bedeutet.

Als Vertreter dieser Gegenwelt der Kirche wird Abt Clemens eingeführt, ein Eiferer ohnegleichen, dabei keineswegs frei von menschlichen Schwächen, lüstern und goldgierig; er trägt die Fragwürdigkeit ethischer Wertungen zur Schau, wie sie den Inquisitoren immer wieder vorgeworfen worden ist: Clemens droht dem Zauber dieses Mädchens zu erliegen, obwohl er gleichzeitig glaubt, daß hier die Hölle im Spiel ist und jede schöne Frau geradezu teuflischen Zwecken dient; Lurlis zauberhafter Bann weist sie eindeutig als Hexe aus:

"Da sah ich dich - du kamest mir zu beichten -
Und bei dem ersten Blick in deine Augen
Hat mich der alte Teufel übermannt,
Und alle meine Sinne mir zerwühlt,
Sie aufgereg't zu unzählbarer Lust" 11).

Diese Verse aus dem 1. Aufzug lassen deutlich werden, mit welchem sprachlichen Material Bacmeister hier arbeitet. Ohne jede Nuancierung, in der rhythmischen Gleichförmigkeit des Anfängers fließen die Verse dahin, ohne daß sich eine Notwendigkeit erkennen läßt, zum Vers des klassischen Dramas zu greifen, der diesem Märchenspiel auch gar nicht angemessen ist.

In der kurzen Szene des Rheinvaters 12) wird bis in die sprachliche Haltung hinein die Anlehnung an das Vorbild bei G. Hauptmann, die Gestalt Nickelmanns, die allerdings hier des Dämonischen entkleidet ist, besonders deutlich. Auch der Rheinvater ist Gestalt gewordene Natur; er betont das Sinnvolle einer vom göttlichen Geist durchwirkten Schöpfung:

"...s ist trefflich eingerichtet,
Wie jedes Wesen seinem Element
Sich angeformt. - ..." 13)

Der strahlende Märchenheld Herwig entstammt unmittelbar einer romantischen Ritterwelt; er verkörpert alles erstrebenswerte Glück und allen Glanz des Menschseins. Lurli sagt von ihm:

"Wie bin ich glücklich, Herwig. -
Doch komm. Leg' nun den Mantel ab. Er ist
Wie eine Wolke mir vor meiner Sonne.
Oh: ist das herrlich, herrlich anzuschau'n.
Wie bist du schön! ..." 14)

Dieses recht konventionelle und beinahe platt zu nennende Bild von der die Sonne verhüllenden Wolke ist als Versuch anzusehen, eine solche Idealgestalt wie hier den Ritter Herwig im dramatischen Wort erstehen zu lassen; die herkömmliche Adjektivverdoppelung (natürlich auch unter dem Zwang des Rhythmus) und schließlich die direkte Aussage über Herwigs Schönheit sind weitere Ansätze in dieser Richtung, ohne daß allerdings feste Konturen deutlich werden.

Das Motiv der Hexe und der sie verfolgenden Inquisition, Bacmeisters eigene Erfindung, wird nun erheblich vertieft und radikalisiert durch die Gestalt des "alten Manns", der den Ritter von der Unschuld des Mädchens überzeugen kann. Diese Figur ist geradezu das besondere Symbol des Widerstandes gegen jede kirchliche Machtanwendung, wie sie sich hier in der Inquisition zeigt. Die Tochter des "alten Manns" hat ihr Leben auf dem Scheiterhaufen geendet und ihn macht der Dichter zum Anwalt einer scharfen Anklage gegen solches Tun:

"...fragt Gott selbst, warum er zuläßt, daß
In seinem Namen solch unheilvolles Spiel
Getrieben wird. In allen Landen loh'n
Die Scheiterhaufen auf gen Himmel und
In ihre Flammen mischt sich das Geschrei
Der unglücksel'gen Opfer..."

- - -

"Fluch über diese Mörder! Dreimal Fluch,
Weil sie ihr Höllenwerk mit frommer Miene
Im Dienste Gottes zu verrichten heucheln." 15)

Der "alte Mann" geht schließlich soweit, die Hexen als die im eigentlichen Sinne gottgefälligen Menschen zu bezeichnen und in den Inquisitionsverfahren eine teuflische Einrichtung zu sehen:

"...von ihnen
Sind viele uns'res Heilands wahre Schwestern,
Nach ihrem Wesen wie nach ihrem Schicksal.
Sie stehen eine kleine Stufe näher
Bei Gott als wir. Um so viel näher ihm
Als die dem Satan näher sind, die diese
Zu Tode quälen. - ..." 16)

Diese kritische Haltung des Dichters zur Kirche manifestiert sich schließlich selbst in der Gestalt des Mönches Lucas, der jenes Altarbild geschaffen hat und von seinem Abt zu einer Buß-Wallfahrt nach Rom befohlen wird. Lucas nimmt diese Wallfahrt auf sich, nicht aber um zu büßen, sondern um als Anwalt dieses Mädchens und aller übrigen Opfer der Kirche beim Papst die Einstellung dieser Gewalttaten zu fordern:

"Er soll das Schreien dieser Opfer hören
Aus meiner Stimme, ihre Tränen seh'n
In meinen Augen, wie sie überfließen;
..." 17)

Doch Abt Clemens weist ihn in seiner Antwort auf das vollendete Inquisitionssystem in Rom, und er tut das in Worten, an denen das Verzerrete und Jugendlich-Einseitige in der Polemik des Dichters besonders deutlich wird:

"...meisterlich, glaub mir,
Versteht man sich in Rom auf Scheiterhaufen,
Wir sind hier nur Gesellen dieser Zunft;
Obmann des Handwerks ist der heil'ge Papst" 18).

Entscheidend ist nun, daß die Gestalten des "alten Manns" und des Mönches Lucas in ähnlicher Weise wie Lurli und der Rheinvater als Vorläufer und Vorstudien zu den im späteren dramatischen Werk immer wieder in Erscheinung tretenden Revolutionären gegen kirchlichen oder allgemein religiösen Machtanspruch zu sehen sind (am deutlichsten bei Hanno Boytin in der "Dunklen Stadt" und Maheli in "Maheli wider Moses"), die alle gleichwohl auf dem Boden echter wenn auch radikalisierten christlicher Paradoxie stehen und deren Wesen an ein Christentum erinnert, wie es in G. Arnolds "Kirchen- und Ketzerhistorie" gekennzeichnet wird.

Einen letzten Hinweis auf die Verwendung eines durchaus konventionellen und weithin aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Sprachmaterials kann schließlich eine weitere Stelle aus dem 3. Aufzug geben, wo Herwig sagt:

"Könnt es denn sein, "

Daß dieses Kind, dem engelreine Unschuld
Aus seiner Augen Himmelsklarheit leuchtet,
Auf dessen Purpurlippen unverletzt
Der Keuschheit reines Siegel scheint bewahrt,
Daß dieses Kind im tiefsten Kern verdorben,
Schon heuchlerische Buhlschaft sollte treiben? 19)"

Geradezu in jedem Vers lassen sich hier solche abgegriffene Wendungen herauslösen, sei es die engelreine Unschuld oder die Himmelsklarheit der Augen oder auch das reine Siegel der Keuschheit und die Purpurlippen.

Blickt man auf dieses Jugendwerk als Ganzes in formaler Hinsicht, so ist einmal die trotz aller Schwächen unleugbare Formgewandtheit 20) hervorzuheben, die sich in den (wenn auch Hauptmanns Vorbild nicht verleugnenden) jambischen Versen wie in der Dialogführung ausspricht. Die fehlende Plastik der einzelnen Figuren, namentlich bei Lurli, sowie der mangelhafte Aufbau der Aufzüge ohne innere Notwendigkeit als bloße Handlungsgliederung wirkt sich in dieser märchenhaften Atmosphäre nicht so störend wie in einem realen Handlungsablauf aus, wenn beide Mängel auch besondere Kennzeichen jedes dramatischen Jugendwerkes darstellen. Wesentlicher ist, daß dieses Erstlingswerk - im Verlag des Vaters auf eigene Kosten erschienen - in Versen abgefaßt ist und damit eine Distanzierung von der naturalistischen Dramatik und ihrer Verwendung der Alltagsprosa (G.Hauptmann hatte sie durch seine Verse in "Hanneles Himmelfahrt" erstmals verlassen), von einer zeitgenössischen literarischen Strömung also deutlich wird, die Bacmeisters Dichten und seine Position schon jetzt eindeutig umreißt. Gerade dieses Faktum aber unterscheidet ihn auch von dem acht Jahre älteren Paul Ernst, mit dem er oft verglichen wird, jenem Dichter, der ihm in seinem dramatischen Schaffen und namentlich dem künstlerischen Wollen, das dahintersteht, zweifellos verwandt ist. Paul Ernsts Jugenddramen 21) sind noch völlig - dessen ganz andere geistige Umwelt und Entwicklung ist die Ursache - dem naturalistischen "Sekundenstil", den er bei Arno Holz gelernt hat, verhaftet, aus dem Ernst sich erst allmählich löst.

Nachdem dieses Werk als Buch erschienen war, kam der Dichter erstmals mit der literarischen Kritik in Berührung, die sich anerkennend aussprach und damit dem jungen Hauslehrer den Mut gab, auf dem einmal beschrittenen Wege fortzufahren. Im gleichen Jahr 1897 entstand ein weiterer dramatischer Versuch in fünf Aufzügen - wie "Die Rheintochter" ohne jede szenische Gliederung - "Der Graf von Gleichen", den der Verfasser im Untertitel als Tragödie bezeichnet 22). Diese Dichtung behandelt die bekannte, nach dem fünften Kreuzzug spielende Sage - dem Dicht-

ter von Erfurt her vertraut - aus dem 16. Jahrhundert, die in der deutschen Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein 23) immer wieder dramatisch behandelt wurde. Zeit und Ort dieses Stoffes behält Bacmeister bei. Durch die kurze Eingangsszene des ersten Aufzugs bereits weist dieses Werk eine ganz andere Struktur gegenüber der kurz vorher geschriebenen "Rheintochter" auf. Die beiden Gefolgsleute des Grafen, die mit der Errichtung eines Zeltes beschäftigt sind, erinnern in ihrem Schimpfen und Fluchen an Shakespeares Rüpel-szenen, aus denen sie auch ihre äußere gegensätzliche Gestalt besitzen. "Härter und wirklichkeitsherber" 24) als die märchenhafte Atmosphäre des Erstlingswerkes sein konnte, nennt Bacmeister selbst mit Recht dieses Werk, und seine eingehende Shakespearelektüre, die der Konzeption des "Grafen von Gleichen" voranging, wirkt sich in diesem zweiten dichterischen Versuch namentlich auf die Gestaltung der einzelnen Figuren günstig aus.

Die junge Türkin Sulamit hat den Grafen von Gleichen aus sarazenischer Gefangenschaft befreit und damit vom drohenden Tod gerettet. Graf Marko hat aus Dank für diese Errettung das Mädchen in seine thüringische Heimat gebracht und mit päpstlicher Erlaubnis - obwohl bereits verheiratet - zu seiner zweiten Gattin gemacht. Das Nebeneinander der beiden Frauen führt zu einer wachsenden Eifersucht der Türkin, da sie sich gegenüber der älteren und erfahreneren Frau, der Mutter des Sohnes, zurückgesetzt fühlt. Für den bevorstehenden Besuch seines Schwiegervaters, des Grafen von Tanndorf, der mit seinem Sohn Konrad an den Hof kommt, bittet Marko die Türkin um ein stilles und friedliches Betragen im Einvernehmen mit Berta, um alle Gerüchte eines Zwistes unter den beiden Frauen zu vermeiden. Als Gegengabe bittet Sulamit, die dies verspricht, den Grafen um den Beweis seiner Liebe in der nächsten Nacht. Auf den Rat des Grafen von Tanndorf entflieht Marko jedoch seiner zweiten Frau. Sulamit nimmt zum Schein die Huldigungen Konrads entgegen, um die Eifersucht des Grafen zu wecken. Es gelingt ihr schließlich mit ihrem Halskreuz, das sie wie versehentlich in einer Laube liegen läßt, damit es Marko finden soll. Dieser ist sofort von ihrer Untreue überzeugt. Empört will Sulamit ihn töten; nachdem ihr Dolchstoß mißlingt, ersticht sie sich selbst. Ihr Erzieher Abdul schwört an ihrer Leiche Rache und tötet Marko und seinen Hofnarren durch Gift.

Mit aller Sinnlichkeit und Leidenschaftlichkeit der Orientalin in raschem Wechsel von Liebe und Haß hat Bacmeister diese Gestalt auszustatten versucht, um damit die Problematik dieser unnatürlichen Doppelehe zu verschärfen. Land und Heimat, Vaterhaus und heimatlichen Glauben hat die Türkin um Markos willen aufgegeben. Eine quälende Unsicherheit läßt sie nie ihrer Liebe froh werden und vor der ersten Begegnung mit des Grafen Frau in der Heimat bangt sie als unerfahrenes Kind von siebzehn Jahren:

"Ich bin ein Kind, des Leibesreize dich
.Gefangennehmen, bin ein Bild, das dich
Durch seinen frischen Farbenglanz geblendet;
Sie ist ein ernstes Weib, als Weib erprobt,
Und Mutter - deines - Sohnes" 25).

An der recht unnatürlich gezeichneten versöhnenden Haltung der ersten Frau lodert die Eifersucht des Mädchens umso heller auf, nachdem das stete Bewußtsein einer Zurücksetzung dazu den Grund gelegt hat. Bertas Verständnis geht sogar so weit, daß sie um der Unversöhnlichkeit Sulamits willen bereit ist, auf Marko zu verzichten:

"Stoß mich hinaus von dir, und sie ist wieder
Die Sulamit, von der du mir aus Rom
Ein Bild entworfen, das die Liebe malte
In Farben, die das Herz dem Auge lieb" 26).

Wiederum durchgehend in jambischen Versen geschrieben, trägt auch dieses Werk, das ebenfalls im Verlag des Vaters erschienen ist, typische Merkmale einer Jugenddichtung, wenn auch etwa Sulamit erheblich klarer und wirkungsvoller gestaltet ist und weit mehr aus dem Leben gegriffen wirkt als die schemenhafte Lurli und alle übrigen Figuren des Erstwerks. Die Bezeichnung "Tragödie" rechtfertigt der Dichter mit dem Tod Markos, der schuldig geworden ist und der durch seine Unentschlossenheit dem unglücklichen Zustand der Doppelehe gegenüber auch Sulamit in den Tod treibt. Ein traditioneller, vereinfachter Bestand also: der schuldige Tragödienheld geht unter; das besondere tragische Moment erweist sich an Sulamit, die - obwohl schuldlos - ebenfalls untergeht. Worauf es ankommt, ist die Beobachtung, daß hier noch keineswegs der Versuch unternommen ist, anders als herkömmlich eine dramatisch-tragische Situation zu gestalten; jener Neuansatz, in dem der Dichter in seiner weiteren Entwicklung schließlich von der gesamten abendländischen Tragödien tradition sich zu trennen beginnt und einen neuen Typus zu schaffen sich bemüht, erfolgt erst 10 Jahre später, zunächst in einer theoretischen Schrift, in dem letzten Essay 27) des 1923 veröffentlichten Sammelbandes "Überstandene Probleme".

Auch bei dem "Grafen von Gleichen" 28) blieb die Anerkennung nicht aus. Der Leiter einer Wiesbadener Stiftung zur Förderung junger Dramatiker schrieb dem Dichter einen wohlwollenden Brief und stellte ihm eine Aufführung des Stückes in Wiesbaden in Aussicht. Für den jungen Hauslehrer war dieser Erfolg eine erneute Bestätigung seiner Begabung.

Noch im Jahre 1897 wendet sich Bacmeister erstmals einem historischen Stoff zu; ein drittes Stück "Der Gefangene von Ankona" entsteht, das in der Zeit Friedrich Barbarossas spielt. Das Werk stellt den Neffen des Mainzer Kurfürsten in den Mittelpunkt, der in Gefangenschaft der Stadt geraten, die Kurfürst Friedrich belagert, sich von der Mauer stürzt, um der Schmach der Geisel zu entgehen. - Das Hauslehrerdasein in Danzig fand rasch ein Ende, als eine Entzweiung zwischen Bacmeister und dem Vater seines Zöglings eintrat. In dieser Zeit, April 1898, wandte sich Bacmeister nach Berlin, in dessen Nähe seine älteste Schwester wohnte. Sehr bald gelingt es ihm auch hier, wieder eine Hauslehrerstelle zu finden, Bacmeister wird mit einem österreichischen Maler und dessen Wiener Freundin bekannt; in dem Maleratelier verbringt er nun seine Freizeit: "Dort wurde ich braver Neuphilologe für fünf Monate zum Bohemien" 29). Auch jetzt wie vormals in der Studienzeit übt der "Kunstwart" entscheidende Wirkung aus. Der Freund bringt dem Dichter besonders die Größe Böcklins nahe. Als der Maler sich nach Leipzig wendet, um dort für eine Reklamefirma zu arbeiten, ist Bacmeister wieder allein. In der Kgl. Bibliothek liest er jetzt mit ungewöhnlicher Begeisterung Otto Ludwigs "Shakespeare-Studien" 30) und verschließt sich allen Umwelterlebnissen, da ihn der "Talentwahn verschlossen hielt" 31). Bereits in einem aus der Studienzeit erhaltenen Gedicht kommt der Fanatismus, ein Werk zu schaffen, Jahre vor diesem Erlebnis zum Ausdruck:

"Der du allen Wesen Leben sendest,
Allen ihre Kraft und Gaben spendest,
Der du Schaffensdrang in mir entfacht,
Gib mir, Gott, zu schaffen auch die Macht!" 32)

Der eigene ernste Konflikt mit dem Vater führt Bacmeister zu einem weiteren historischen Stoff, der das Vater-Sohn-Problem behandelt; es entsteht "Der Sohn des Greiners". In diesem Werk unterliegt der Dichter der Größe Shakespeares und verläßt das klassizistische Gepräge seiner bisherigen Jugendwerke. Der Wechsel von Prosa und Versen, ein lockerer Aufbau in fünfzehn Verwandlungen ist das formale Kennzeichen dieses Werkes mit Ulrich, dem Sohn des Grafen Eberhard von Württemberg, im Mittelpunkt, der nach einem von Ulrich verlorenen Gefecht symbolisch das Tischtuch zwischen sich und seinem Sohn zerschneidet.

Vom Stadttheater in Kottbus wird Bacmeister um die Uraufführung der "Rheintochter" gebeten, und für die des "Grafen von Gleichen" erhält er fast gleichzeitig eine endgültige Zusage vom Stadttheater Wiesbaden. Ein weiterer Erfolg stellt sich in dem Angebot ein, an Michael Georg Conrads Zeitschrift "Die Gesellschaft", dem führenden Organ der naturalistischen Bewegung, mitzuarbeiten, womit auch eine persönliche Bekanntschaft mit den entscheidenden literarischen

Größen dieser Zeit verbunden gewesen wäre. Bacmeister, der - wie wir sahen - keinerlei Beziehung zu dieser literarischen Strömung hatte, lehnt jedoch ab, zumal ihn auch die "Verlockung zu literarischer Betriebsamkeit" 33) befremdete und er den Geist in "grenzenloser Freiheit" 34) bewahren wollte: "Menschen der Literatur, wo immer ich sie traf, beklemmten mich" 35). Gerade dieses Verhalten ist außerordentlich bedeutsam und hat das fernere Leben und Dichten Bacmeisters in einsamer Stille eigentlich bis heute bestimmt..

Im Januar 1899 fand die erste Uraufführung eines Bacmeisterschen Dramas mit "Die Rheintochter" am Stadttheater in Kottbus statt. Vier Wochen später war die Uraufführung des "Grafen von Gleichen" am Wiesbadener Stadttheater geplant, die allerdings wegen Erkrankung der Hauptdarstellerin verschoben werden mußte. Der gleiche Theaterdirektor, der seine Anerkennung zum "Grafen von Gleichen" ausgesprochen hatte, schrieb jetzt, nach der Durchsicht der neuesten Manuskripte an Bacmeister: "Sie haben alles, um Großes zu erreichen, wenn Sie sich modernen Ideen zuwenden" 36). Bacmeister kann jedoch mit diesem Rat nichts anfangen, da er immer nur - schon damals - von einer Gestalt, nicht aber von einer Idee auszugehen vermochte 37). Die Gegenüberstellung von dramatischer Idee und dramatischer Gestalt durch den fünfundsechzigjährigen Dichter und die Betonung der letzteren als Ausgangspunkt für ein dramatisches Werk - hier bereits für die Jugenddichtung in Anspruch genommen - weist auf ein entscheidendes und noch wenig gewürdigtes Schaffensprinzip unseres Dichters hin. Bacmeister geht tatsächlich - die ausführliche Analyse der wesentlichen Dramen wird es zeigen - von einer in einer bestimmten historischen Gegebenheit stehenden Figur aus, um die dann die weiteren Dramengestalten in Handlung und Gegenhandlung gruppiert werden. Damit wird zwangsläufig das Bild einer sog. "Neuklassik" zumindestens differenzierter erscheinen, wenn Bacmeister - wie es häufig der Fall ist - in diesen Rahmen einbezogen wird. Da man stets in diesem Zusammenhang auch an Paul Ernst denkt, so scheiden sich gerade im Blick auf die dramatische Grundkonzeption schon hier beider Wege. Zusammengefaßt könnte man sagen: was für Bacmeister die zentrale Gestalt bedeutet, das bedeutet für Paul Ernst die zentrale Idee. "Im ideenhaft Konstruktivem müssen wir... in erster Linie Wesen und Wert der Ernstschen Tragödie suchen" 38).

Nach der Lektüre des "Prinzen von Homburg" sucht Bacmeister Kleists Grabstätte auf, und dieses Erlebnis einer "Begegnung in der Stille" 39) wird ihm, der eine Arminius-Tragödie plant, eine Mahnung, "meine höchsten Kräfte für dieses urdeutsche Thema anzustrengen" 40). Bacmeister schreibt 1899 "Hermanns Tod", erneut in einem klassischen Aufbau, für den Gustav Freytags "Technik des Dramas" 41), ihm aus seiner Studentenzeit bekannt, gute Dienste

leistet. Das Werk ist wieder fünfstufig, es ist in Jamben geschrieben; die durch die "Shakespeare-Studien" "veranlaßte "Abschwenkung in den Mimus" 42) hat Bacmeister damit sehr bald wieder verlassen, "im richtigen Instinkt für meine andersgeartete Begabung" 43), wie der Dichter im Rückblick darauf sagt. - Hier in Berlin lernt Bacmeister einen jungen Architekten kennen, der ihm in seiner "lebhaften Denklust" 44) der Gefährte der Wanderungen wird, wobei beide die Wege vermeiden, "die die andern Menschen gingen" 45). Während der Sommerferien der beiden Berliner Schüler fand Bacmeister eine andere Lehrstelle im Riesengebirge, dessen Landschaft ihm unvergeßliches Erlebnis bleibt. Inzwischen mußte er sich zum Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger stellen; er wählte die Wiesbadener Garnison. Während dieser Militärzeit fand am dortigen Stadttheater im Dezember 1899 die (bereits für Februar des gleichen Jahres geplante) erfolgreiche Uraufführung des "Grafen von Gleichen" statt, die dem Dichter eine angesehene Stellung im Bataillon einbrachte. Die Bekanntschaft mit einem Reserveoffizier vermittelt Bacmeister dann das entscheidende Erlebnis dieser Militärzeit. Jurist im Privatberuf, beschäftigte sich dieser Offizier nebenbei mit Dramatik und schrieb auch selbst Dramen. Er gibt damals Bacmeister den Rat, der ihn in seinem dramatischen Schaffen stets begleiten sollte, "daß man seine Menschen auf der Bühne etwas müsse wollen lassen" 46).

Bacmeisters Eltern waren inzwischen nach Zürich verzogen und hatten somit die Wiesbadener Uraufführung nicht miterleben können. Allein sein Bruder Hans war in dieser Stadt geblieben, um sich als Schauspieler auszubilden. Durch ihn kommt Bacmeister in die Familie eines Kunstgärtners, dessen beide Töchter sehr bald Gegenstand brüderlicher Rivalität werden.

Einen entscheidenden Antrieb zu seiner weiteren Lebensgestaltung erhielt Bacmeister noch während der Militärzeit durch eine Dame seines Bekanntenkreises, die mit einem sehr wohlhabenden Fabrikanten im Ruhrgebiet, einem Engländer, verheiratet war. Sein Industrieunternehmen hatte dieser Mann aufgegeben, um nur noch Dramen zu dichten, die er auf eigene Kosten drucken und aufführen ließ. Zu diesem Zweck wohnte er oft bei einfachen Leuten zur Miete, da ihm der Besitz einer "Dachkammer" Voraussetzung für jedes echte Dichten zu sein schien. Der älteste Sohn dieser Familie war als Arzt Mitbesitzer eines Sanatoriums am Bodensee geworden und seine Mutter hatte, um dem absonderlichen Verhalten ihres Gatten zu entgegen, sich in der Nähe eine Villa gebaut. Für ihre drei Enkelkinder sollte Bacmeister den Elementarunterricht übernehmen. Im Oktober 1900 kam der Dichter nach Beendigung des Militärdienstes und Ablegung des Offiziersaspirantenexamens in Wangen am Untersee, seiner späteren Wahlheimat, an, wo er sich "in dieser Harmonie der Natur sogleich sonderbar geborgen fühlte" 47). Dort begegnet Bacmeister auch einer Tochter dieser Frau, die sowohl das Literatentum ihres Vaters als auch dessen Dramatikerstiftung in Wiesbaden,

durch die das ihrer Ansicht nach unreife zweite Werk Bacmeisters zur Uraufführung gekommen war, scharf verurteilt. Sie gibt dem jungen Dichter den guten Rat, zehn Jahre lang nicht mehr zu schreiben und seinen Geist "am Geist der Großen" 48) zu schulen. Mit ihren Büchern half sie, diesen Rat in die Tat umzusetzen. Erst jetzt kommt Bacmeister recht eigentlich mit den entscheidenden Bildungserlebnissen seiner Generation in Berührung: er liest Schopenhauer, der ihn nur in sprachlicher Hinsicht beeindruckt; dieser wird abgelöst von Nietzsches Schriften, die für Bacmeister erhebliche Erschütterungen einschließen: "das Dichten war mir vergällt, die Kunst überhaupt als illusorische Denkschwächung entmündigt worden" 49). Das positive Ergebnis der Beschäftigung mit Philosophie heißt dann: "das entbundene Ich" 50), für das ihm selbst ein Max Stirner Bestätigung bedeutet. - Auch dichterisch ist Bacmeister wieder tätig. Er arbeitet eine spanische Novelle, wobei er den tragischen Ausgang in ein "happy end" umwandelt. Die Ehe, die in den ersten entscheidenden Werken von besonderer Bedeutung ist, steht in "Soledad" zum ersten Mal im Mittelpunkt.

Bacmeister ließ dieses Lustspiel in Prosa erst spät - 1940 - unter dem Titel "Der teure Tanz" erscheinen, nachdem er es wohl noch einmal überarbeitet hatte; die Uraufführung des Werkes fand im gleichen Jahr in Düsseldorf statt. Wie von wenigen Lustspielen des 20. Jahrhunderts gilt von Bacmeisters Werk, daß es dem oft festgestellten und beklagten Mangel an echten deutschen Lustspielen zu steuern imstande wäre. Es gelang dem Dichter erstaunlich gut die individuelle Gestaltung der übergroßen Zahl der auftretenden Personen und die sprachliche Verwirklichung jener Schwerelosigkeit, die jedes echte Lustspiel auszeichnet.

Der erste Aufzug führt mitten hinein in ein andalusisches Städtchen um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Soledad, Tochter des Wucherers Elias Peres, liebt einen Manuel Venegas, dessen Vater dem Wucherer tief verschuldet ist. Manuel wird der Held des Tages, als er nach der Erlegung eines berüchtigten Bären die ausgesetzten 6000 Realen gewonnen hat. Damit ist Manuel in der Lage, die Angebotete beim Volksfest des folgenden Tages zum Tanz zu kaufen; der Erlös wird traditionsgemäß in die Kasse einer frommen Bruderschaft gezahlt. Von Elias erfährt Manuel die wahre Höhe der väterlichen Verschuldung. Schließlich drängt der Wucherer seine Tochter einem ihn gerade um Kapital bittenden Tuchhändler auf, der sie jedoch an seinen Sohn Raphael abtreten will. Der 2. Aufzug stellt Soledad in den Mittelpunkt. Manuel hat das Land verlassen; er will in drei Jahren wiederkehren und Soledad zur Ehe fordern. Sollte er das Mädchen verheiratet finden - so hat er geschworen -, dann wird er ihren Gatten töten. Doch Soledad weiß einen Ausweg: sie heiratet nur zum Schein den ihr aufgezwungenen Raphael. Dieser erscheint auch sofort und willigt in die geplante Scheinehe ein, da es ihm nur um das Geld des Schwiegervaters zu tun ist. Auch Pfarrer Trinidad wird in den Plan eingeweiht. - Im dritten Aufzug, der

drei Jahre später spielt, tritt die wirkliche Braut Raphaels, Ines, in Erscheinung. Sie erfährt von der Heirat ihres Bräutigams; zugleich wird bekannt, daß Manuel bald zurückkehrt. Im Städtchen angekommen, ist dieser außer sich und will Raphael zum Duell fordern. Dem kranken Elias, der in einem Rollstuhl herangefahren wird, übergibt Manuel die Schuldsomme. - Der vierte Aufzug steigert die Verwirrung, die erst im fünften Aufzug ganz gelöst wird. Wieder einmal ist das Volksfest der hl. Bruderschaft. Manuel kann einen gedungenen Werber überbieten und hat Soledad damit zum Tanz gefordert; der Gerichtsschreiber Fabrizio liest den Vertrag der vermeintlichen Ehegatten vor und zur vollen Aufklärung trägt schließlich der Pfarrer bei. Der glücklichen Vereinigung der Liebenden steht nun nichts mehr im Wege.

Das Lustspiel ist bewußt in einer aufsteigenden Linie angelegt: mit der Spannung steigt auch die Verwirrung bis hin zur plötzlichen Lösung im Schlußakt. Die besondere Bühnenwirksamkeit dieses Lustspiels beruht weithin auf der pointiert-witzigen Dialogführung, durch welche die Vielzahl der Gestalten dieses geradezu turbulenten Geschehens lebendig charakterisiert wird; deren schlagfertiger Wortwitz ist das Ausschlaggebende:

"Soledad

Sie lieben ein anderes Mädchen und wollen mich heiraten?

Rosimiro

Man muß verlieren können, um zu gewinnen.

Soledad

Ich bewundere die Kunst, mit welcher Sie Gefühle in Geld umrechnen.

Rosimiro (geschmeichelt)

Ich bitte ein Geschäftsmann

Soledad

Senor Rosimiro, es muß noch etwas Besseres für einen Geschäftsmann geben als Gewinn durch Verlust.

Rosimiro

Allerdings, Gewinn ohne Verlust." 51)

Eine andere Stelle des zweiten Aufzugs macht dies ebenso deutlich:

"Elias

Famos! - Sie haben die Handelswissenschaft studiert, sagte mir Ihr Vater?

Rosimiro

In Valladolid.

Elias

Siehst du, Soledad. Der hat's aus den Büchern. Ich hab's aus dem Leben. Aber irgendwoher hat's jeder anständige Mensch." 52)

Das echte lustspielhafte Element erweist sich auch an der reichen Situationskomik, die ihrerseits wieder Licht auf die Figuren wirft:

"Rosimiro

Alle sind hier damit zufrieden. Ich werde hier eine Fabrik anlegen, um meinen Maultieren den Weg über diese hohe Sierra zu ersparen.

Elias

Gratuliere Ihnen und Ihren Maultieren zu diesem Gedanken." 53)

Besonders deutlich zeigt dies der wirkungsvolle Schluß des Werkes:

"Elias

Wenn also meine Tochter mit dem Buben Rosimiro gar nicht verheiratet war, - was wird dann aus dem Kinde, welches dem Verhältnis der beiden entsprungen ist?

Manuel (zu Soledad, getrost lachend)

Was meint er?

Soledad

Da kommt Rosimiro. Frag ihn.

Manuel (ergreift Rosimiro mit gespielter Drohung an der Brust)

Wo ist dein Kind?

Rosimiro

Mein...mein Kind? Ich habe kein Kind. Ich kann gar keins haben.

Fabrizio (lacht laut auf)

Ha ha! - Lassen Sie ihn los, Senor Venegas, lassen Sie ihn los. - Ich will Ihnen sagen, wo sein Kind ist. - Selbiges Kind seiner Ehe mit Frau Soledad - (zeigt nach links hinten hinaus) da drüben steht's.

Manuel

Narren Sie andere.

Fabrizio (immer lachend)

Sehen Sie nur hin. Am Flusse dort. Neben den
drei Pappeln. Da steht's und - raucht,

Rufe

Die Tuchfabrik!

(Allgemeines Gelächter)

..."

54)

"Der teure Tanz" ist Bacmeisters bestes Lustspiel und es ist bedauerlich, daß gerade dieses Werk zu den unbekanntesten des Dichters gehört. Völlig gelöst von der später gewohnten problematischen Schwere hat der Dichter dieses Werk mit mannigfachen komischen Situationen geschaffen und damit dem Theater ein außerordentlich wirksames Lustspiel gegeben, das einer größeren Beachtung von seiten des Theaters wert wäre. -

In der Villa am Bodensee lernte Bacmeister einen Patienten des Sanatoriums kennen, der einst in Indien als Missionar tätig gewesen war und dem er nichts Geringeres verdankt, als "auf dem Wege des philosophischen Egoismus aufgehalten worden zu sein" 55). In solcher zwiespältigen seelischen Verfassung plant Bacmeister - ungeachtet des Rates jener Frau - erstmals eine umfassende weltgeschichtliche Tragödie, die jedoch völlig mißlingen sollte. Nach dreijährigem Aufenthalt bei Wangen verläßt er das Bodenseegebiet und wendet sich erneut nach Berlin. Außer seinem dramatischen Plan waren am Bodensee eine Reihe von lyrischen Gedichten entstanden, deren erste Gruppe Bacmeister unter dem Titel "Befreiungslieder" zusammenfaßt, von denen später eine Auswahl in dem Sammelband "Die Spur" 56) einen Platz finden sollte. Diese Gedichte werden später im Zusammenhang mit der übrigen Lyrik des Dichters behandelt werden.

In Berlin war inzwischen auch jener Indienmissionar ansässig geworden; außerdem wollte Bacmeister hier noch durch gründliche geschichtliche Studien sein Wissen vertiefen, bevor er an die Ausarbeitung der Tragödie ging. Im Mittelpunkt des Werkes sollte der junge mittelalterliche Kaiser Otto III stehen. Als Gegenspieler war Crescentius von Rom geplant, den Otto nur durch einen Wortbruch hatte besiegen können. Den legendären Schluß des Werkes bezog Bacmeister aus Sismondis "Geschichte der italienischen Republiken", die er - mit der Villenbesitzerin auf einer Italienreise - in Genua antiquarisch erstanden hatte. Neben diesen Bemühungen stehen die vielen Gespräche mit dem Missionar, besonders über Nietzsche, die allmählich den dramatischen Plan gefährden. Auch ein Ausweichen nach Erkner bei Berlin mit endlosen einsamen Wanderungen hat nicht die erhoffte Wirkung: das geplante Werk scheitert völlig, indem die Gestalt Ottos mehr und mehr andere Bahnen als die vom Dichter beabsichtigten unter dem Einfluß des Missionars einschlägt. Schließlich vernichtet Bacmeister die vier skizzierten Akte. Einen einzigen Halt hat er

hat er nun noch in seinen Gedichten, die öffentlich zu lesen ihm vom "Verein zur Förderung der Kunst" in Berlin möglich gemacht wurde. Bacmeister gab seine Berliner Wohnung auf und fuhr wieder an den Bodensee, wo die Tochter der Hausherrin - inzwischen nach München verzogen - gerade vorübergehend anwesend war. Bacmeister bat sie um ein Urteil über seine Gedichte, das vernichtend genug ausfiel. Sie bezeichnete jene Lyrik als "ausgesprochene Denkdichtung" 57) und gab ihm den Rat, eine philosophische Professur anzustreben. Damit bricht völlige Verzweiflung über Bacmeister herein, von der eine Tagebuchaufzeichnung spricht: "Tage ohne Zentrum, schmerzlich im Leeren schwebend. Dumpf träumerische Passivität" 58).

Was dem Dichter für sein dramatisches Schaffen zu dieser Zeit noch fehlt, das hat er später selbst erkannt 59). Von seinem Formtalent verführt, schrieb er ein Drama nach dem andern, durch unkritische Bewunderung dazu noch ermutigt, ohne daß er von einem eindeutigen Wollen in künstlerischer Hinsicht bestimmt und geleitet gewesen wäre. Seine Jugendwerke sind eine wenn auch unbewußte l'art pour l'art-Kunst, Dramatik um ihrer selbst willen 60).

In der Aussichtslosigkeit seines Dichtertums ist Bacmeister wieder einmal in Berlin, das er nun erneut verläßt, um sich nach Wangen zu begeben. Auf langer Wanderung durch den Schwarzwald begegnen ihm zwei Berliner Touristinnen, deren eine wenige Jahre später seine Gattin wird. Auch dort kann er sich nicht zurechtfinden; er kehrt nach Berlin zurück und sucht Kontakt mit der Familie seiner Wanderbekanntschaft. Jetzt stirbt seine Mutter; ihr Tod löst alle Bande, die Bacmeister noch mit seinen Angehörigen verbanden. Kein einziges Mal war er vom Bodensee aus nach dem nahen Zürich gekommen, nachdem die Eltern seine Lebensgestaltung stets scharf verurteilt hatten. Bacmeisters Distanz hatte sich ferner noch dadurch vergrößert, daß er der schriftstellerischen Betätigung seiner Mutter sehr kritisch gegenüberstand.

Im Mai 1905 beginnt das entscheidende menschliche Erlebnis, "wo im reicheren Austausch mit der Geliebten der Eros, nach Goethes orphischer Deutung, den 'individuellen Dämon und die verführende Tyche' in mir vereinigte und jenen bereit und willig machte, 'ein zweites Wesen, eben wie sich selbst, mit ewiger unzerstörlicher Neigung zu umfassen'" 61). In dieser Frau, Enkelin märkischer Gutsbesitzer und selbst künstlerisch tätig, war ihm das "göttliche Urphänomen einer sprechenden Natur;" 62) begegnet. - Bacmeister geht nun daran, einen festen Wohnsitz zu suchen. Noch einmal wandert er allein von Goslar aus nach Süden; entscheidende Gedichte entstehen, die das Erlebnis in seiner Bedeutsamkeit für Leben und Schaffen vergegenwärtigen 63). Noch in Berlin gewinnt Bacmeister zum ersten Mal jenes Vermögen einer "schöpferischen Schau", die als geistige Grundstruktur seines gesamten Werkes

von großer Bedeutsamkeit ist. An Hand eines sehr einfachen Erlebnisses auf einer Wanderung im Grunewald macht der Dichter dies deutlich. Eine Blume wird ihm plötzlich Bild und Symbol der Unendlichkeit, ohne andererseits ihre Realität und Endlichkeit, die "Umschlossenheit" 64) zu verlieren. Diese Konzentration auf ein kleines Gebilde - der Schau des Mystikers vergleichbar, freilich, wie wir sehen werden, auch von ihr verschieden - schenkt dem Betrachter zugleich "eine Verklärung des Willens" 65), in der Zeit und Raum aufgehoben werden und menschlich-irdische Seligkeit das Ergebnis ist. Das Unendliche im Endlichen zu sehen, damit schöpferisch am Werk zu sein, indem der Mensch allen Erscheinungen dieser Welt zu ihrer göttlichen Artung verhilft, das wird fortan entscheidende Mitte aller künstlerischen Aussage und Gestaltung. - Der Missionar in Berlin, dem Bacmeister von dieser Schau berichtet, weist ihn auf die Edda hin, in der in einer ganz ähnlichen Weise davon die Rede sei, wie Baldur durch seinen Blick alles Dinghafte der Welt aus seiner Verfallenheit an den Tod befreit und erlöst.

In der Villa am Bodensee trifft Bacmeister mit der Geliebten zusammen, die - von der Landschaft begeistert - in Gemälden dieses Erlebnis gestaltet. Als sie wieder nach Berlin abreist, mietet er ein Zimmer in Zürich und versucht sich als Erzähler. Eine Novelle mißlingt; lediglich einige Kurzgeschichten sind das Ergebnis seiner Bemühungen. Im brieflichen Austausch mit der geliebten Frau kann Bacmeister seine "Verstarrung ins Ich" 66) überwinden, in der er noch immer befangen war. Hier in der Schweiz wird dem Dichter eine Lehrstelle an einem "Landerziehungsheim für Mädchen" angeboten. Eine Äußerung über seine Lehrabsichten offenbart jedoch sein "Freidenkertum" und seine "unbiblische Lebensgläubigkeit" 67); Bacmeister wird als ungeeignet abgelehnt. Hier kommt jene revolutionäre Position allem dogmatisch Christlichen gegenüber selbst in der persönlichen Lebenshaltung zum Ausdruck, die - in seiner Studentenzeit bereits vorhanden - im dichterischen Frühwerk deutlich wird und ihn als Lehrer an Schulen mit christlicher Grundlage ungeeignet erscheinen ließ. Von Goethes Einfluß leitet Bacmeister seinen Glauben her, "daß wir den Himmel nur in seiner irdischen Greifbarkeit gewinnen können" 68). Die Einseitigkeit dieser Haltung Bacmeisters ergibt sich andererseits unmittelbar aus seiner Meinung, das Christentum werte "unter dem Maßstab einer jenseitigen Überwelt" 69) das Diesseits ab.

VIERTES KAPITEL

Im Winter 1905/06 besucht Bacmeister gastweise philosophische Vorlesungen an der Universität Zürich, die ihn mit einem jungen Dozenten bekannt werden lassen. Jetzt entsteht in ihm der Gedanke an eine Habilitationsschrift; daneben führt diese Begegnung auch zu der ersten entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Drama in einer Abhandlung über die Tragödie. - Dieser Philosoph wandte sich gegen das Ideal des Übermenschen bei Nietzsche mit dem Hinweis auf ein "sittliches" Heldenideal einer sich asketisch läuternden Innerlichkeit" 1). Es besteht gar kein Zweifel, daß diese Überlegungen sehr stark auf Bacmeisters Konzeption des tragischen Helden überhaupt eingewirkt haben; zunächst lassen sie den im Sommer 1906 geschriebenen Aufsatz "Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie" entstehen 2).

Nicht zu Unrecht hat man bei kurzen Einführungen in das Werk Bacmeisters gerade auf jenen ersten Aufsatz zum Problem der Tragödie hingewiesen 3) und in ihm eine wesentliche und das dramatische Werk weithin bestimmende Aussage Bacmeisters gesehen. Der Dichter selbst hält ebenfalls daran fest, daß dieser Aufsatz auch noch in späteren Jahren für sein dramatisches Schaffen wesentlich gewesen sei. Sein "damaliges Entwicklungsstadium", so schreibt Bacmeister im Rückblick, habe der Aufsatz in ein "festes dialektisches Gefüge" 4) gebracht. Die Bedeutsamkeit der Arbeit ist über die Konzeption des Tragischen und der Tragödie hinaus vor allem darin zu sehen, daß hier bereits deutlich wird, worum es dem Dichter in seinem zukünftigen dramatischen Schaffen geht: er arbeitet - und seine letzte Tragödie 5) weist in ihrer Widmung 6) noch einmal darauf hin - an der Erziehung des Menschen. Damit aber wird die "moralische Anstalt" des Theaters - in anderer Weise als Schiller diesen Begriff verstand, nämlich ohne eine dahinterstehende sittliche Weltordnung - wieder zum entscheidenden Anliegen, von dem aus der vage Begriff der "Neuklassik" einen gewissen Sinn erhält, so problematisch er sonst als Einordnungsversuch der Bacmeisterschen Dramen bleibt.

Man wird die eigenwillige Position, die Bacmeister hier einnimmt, erst dann recht zu würdigen vermögen, wenn man in dem aktuellen literarischen Geschehen auf dramatischem Gebiet Umschau hält und sich fragt, welche Dramen in diesen Jahren veröffentlicht werden, um damit auf die Problemstellungen und Aussagen im deutschen Drama nach der Jahrhundertwende zu stoßen. - So erscheint 1906 G.Hauptmanns "Und Pippa tanzt", sowie Hugo v.Hofmannsthal's "Ödipus und die Sphinx". Ein Jahr vorher war Max Halbes "Der Strom" veröffentlicht worden. Mombert stellt zu dieser Zeit in einer rauschhaften, ins Kosmische ausgeweiteten Sprache sein künstlerisches Anliegen dar 7); Wedekind gestaltet die völlige Demaskierung des Sexus in seinem zweiten Lulu-Drama 8). Allein G.Hauptmann, das hat die Analyse von "Die Rheintochter" ergeben, ist derjenige unter den Genannten, der eine unmittelbare Wirkung - freilich sehr

vorübergehender Art - auf Bacmeister ausübt; bezeichnend genug nicht als der naturalistische Dichter der "Weber" oder anderer Frühwerke, sondern als Verfasser der "Versunkenen Glocke", des Werkes, das wie für viele andere seiner Zeit auch für Bacmeister ein ungewöhnliches literarisches Ereignis war. - Zu dieser Zeit der Abfassung des Aufsatzes macht sich ferner bereits die expressio-nistische Welle bemerkbar, die aber ebenfalls ohne Einwirkung bleibt. 1909 erscheint Kokoschkas "Mörder, Hoffnung der Frauen"; seit 1907 arbeitet Barlach am "Toten Tag", der 1912 erscheint. - Das Bild des Dramas in dem Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende, das in unserem Zusammenhang nur in kurzen Angaben skizziert zu werden braucht, wäre unvollständig, wollte man Bacmeister übersehen. Was ihn von allen Genannten unterscheidet, ist der völlig andere, bereits in seinen Jugendwerken deutliche Weg, der ein solcher der Absage an alle geistigen Zeitströmungen und damit nicht zuletzt an Nietzsche ist, trotz mancher Verbindungslinien in späterer Zeit. Diese Haltung aber wurde - davon war bereits die Rede - maßgeblich von den Eindrücken an der Züricher Universität, also von der Philosophie her bestimmt. Die Distanzierung von Nietzsche in der Konzeption eines neuen heldischen und tragischen Wesens ist zu dieser Zeit ungewöhnlich, steht doch gerade jetzt Nietzsche im Zenit seiner Wirkungskraft im literarischen Bereich.

Um das Bild des deutschen Dramas nach 1900 noch abzurunden, sei erneut auf den acht Jahre älteren Paul Ernst 9) verwiesen, von dem in dieser Zeit zwei entscheidende historische Tragödien erscheinen: 1905 "Demetrios" und 1908 "Canossa". Schon im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte ein Dichter wie Ernst von Wildenbruch (1845 - 1909) den Ruf nach einem neuen historischen Drama erhoben 10). Auch Ernst geht nun hier einen eigenen Weg, der - völlig selbständig - dem Bacmeisters ähnlich ist. Paul Ernst teilt wie Bacmeister den Glauben an die Kunst als etwas streng Geformtes; beide halten sie Abstand zu den Strömungen ihrer Zeit. Dem Dichter Ernst geht es ferner um die Erneuerung des antiken Idealdramas, ein Bemühen, das letztlich auf eine Erneuerung der geistig-kulturellen Welt überhaupt zielt. Zugleich bemüht sich Ernst in seinem theoretischen Schaffen wie in seinem dramatischen Werk um einen engen Zusammenhang von Tragödie und Religion 12). Ihm eignet der entscheidende Widerspruch zur eigenen Zeit, wie er auf der Grundlage reiner poetischer Anschauung durch Stefan Georges Dichten verwirklicht wurde. Bei George wie Ernst steht die Betonung der strengen Form im Vordergrund: George exemplifiziert sie an lyrischen Gedichten, Paul Ernst greift zu Drama und Novelle und schreibt seit 1906 - das Jahr der theoretischen Abhaddlung Bacmeisters - gleichsam Demonstrationen seiner gedanklichen Konzeption 13). - Der Dritte, der auf dieser Basis der Distanzierung von seiner Zeit dichtet, ist der 1874 geborene Wilhelm von Scholz, ein Altersgenosse Bacmeisters, von dem 1905 eine Tragödie "Der Jude von Konstanz" veröffentlicht wird. Wie Bacmeister beschäftigt bezeichnenderweise Ernst und v. Scholz - fast gleichzeitig - das Drama in

entscheidenden theoretischen Abhandlungen. Paul Ernst gibt diese Auseinandersetzung 1906 in seinem Buch "Der Weg zur Form" 14), das sich neben der Novelle besonders um die Tragödie bemüht; Wilhelm von Scholz veröffentlicht ein Jahr vorher 15) seine "Gedanken zum Drama und andere Aufsätze über Bühne und Literatur" 16).

Den Anstoß zu Bacmeisters Aufsatz gab - wie wir sahen - eine kritische Stellungnahme zu Nietzsche. Von dessen "Geburt der Tragödie" und der dort vertretenen Auffassung vom Tragischen geht Bacmeister denn auch aus und weist zunächst darauf hin, daß Nietzsche bei aller Distanzierung von seinem Jugendwerk auch später noch daran festgehalten habe, daß der griechischen Tragödie jede moralische Ausdeutung des Daseins fernliege. So sehr Bacmeister mit Nietzsche jede metaphysische Interpretation des Daseins ablehnt, betont er dennoch, "daß die tragische Kunst für ihr Teil mit Moral etwas zu tun habe" 17) und damit nicht allein ästhetisch zu fassen sei. Durchaus positiv dagegen steht Bacmeister in der Untersuchung Nietzsches die Ausführungen über die Musik und ihre Bedeutung im Zusammenhang mit dem Tragischen. Freilich wendet er ein: "...der eigentliche Gehalt der griechischen Tragödie schien uns in die Betrachtung Nietzsches nicht eingegangen zu sein" 18). Diesen Gehalt sieht Bacmeister eben in dem - wie es heißt - Moralischen im Sinne einer erzieherischen Tendenz. Die beiden wichtigsten Begriffe Nietzsches, das Apollonische oder Maßvolle und das Dionysische oder Maßlose kann Bacmeister beibehalten; denn auch für seine Sicht ist diese Polarität vorhanden, freilich im Sinne einer sittlichen Entscheidung des Dichters; denn "die Maßlosigkeit wird verworfen, das Maß wird gefordert" 19). Der griechische Tragiker holt den "sittlich neutralen" 20) Stoff aus den Urgründen des Mythos hervor und durch das Medium "Dichter" (gleich: maßvolle Persönlichkeit) empfängt ein solcher Stoff das "Maß" oder, wie Bacmeister sagt, die "Versittlichung" 21). Es geht dem Verfasser also darum, den griechischen Tragiker von dem durch Nietzsche in die Debatte gebrachten Gedanken des "l'art pour l'art" zu lösen.

Bevor nun Bacmeister seine eigene Auffassung vom Tragischen gibt, setzt er sich eingehend mit Friedrich Hebbel als dem letzten großen tragischen Dichter auseinander, der zudem auch von der Theorie her seine Konzeption der Tragödie vorgetragen hat 22). Bacmeister sieht dessen Bemühungen zwar als "bedeutsamsten Versuch einer Begründung der tragischen Kunst innerhalb einer moralischen Metaphysik" 23) an, lehnt sie aber dennoch als völlig verfehlt ab. Bacmeister hebt zunächst Hebbels bekannte Auffassung von der Schuld eines tragischen Helden hervor, in die jedes Individuum schon durch seine Geburt verstrickt ist, da es sich von dem "Ur-Einen" gelöst hat. "Schuldig ist...was besteht" 24), so formuliert Bacmeister prägnant diese Sicht, die für Hebbels dramatisch-tragische Theorie von entscheidender Bedeutung geworden ist. Nicht jeder Mensch freilich besitzt das gleiche Maß an Schuld; denn die des Durch-

schnittsmenschen, des Menschen in der Masse, wird allein dadurch gebüßt, daß er dem Tod verfallen ist; einem "besonderen Vernichtungsschlage" 25) kann er entgehen. Weit anders freilich ist die Situation jenes Menschen, der über der Masse steht oder sich über sie erheben kann; er ist der Vernichtung ungeschützt und in ganz besonderem Maße ausgesetzt. Bacmeister zählt Gegensatzpaare von Masse und Individuum auf: Staat - Gesetzesfeind, Volk - Tyrann, Familie - Neuerer, Gemeinschaft - Persönlichkeit und als Spezialfall: Persönlichkeit gegen Persönlichkeit. Der Untergang eines solchen Individuums aber bedeutet Wiederherstellung einer gestörten Harmonie und hier erhebt Bacmeister nun den Haupteinwand gegen Hebbel, der seine Tragödien aus einer abstrakten Idee heraus schafft, um - wie er selbst sagt - den "sittlichen Geist zu entbinden" 26) und bei den Zuschauern eine "metaphysisch-moralische Idee" auszulösen 27). Bacmeister führt ein oft ausgesprochenes und bis zu einem gewissen Grade richtiges Argument an, indem er in Hebbels Helden mehr Ideenträger denn blutvolle Menschen sieht: "Wir fühlen uns bei ihm mehr zu einer Geistesbemühung als zu einem Phantasie- und Herzenserlebnis eingeladen" 28). Denn die sittliche Idee - wenn auch abstrahiert - ist (im Gegensatz zu Nietzsche) bei Hebbel schon dadurch gegeben, daß er die Individuation Schuld nennt. Einen ganz ähnlichen Einwand glaubt Bacmeister selbst gegen Shakespeares Tragödien erheben zu müssen, die seiner Ansicht nach ihre Größe dem "Sinn, dem ihre Sinnlichkeit dient" 29) verdanken. Für eine solche Höhenwirkung kommen sie ohne die Musik der Griechen aus; denn die ungewöhnliche Leidenschaft in diesen Dramen, sie stellt gewissermaßen den Ersatz der Musik dar, ist "immanente Musik" 30), wie Bacmeister das nennt, damit aber zugleich Grenze des Möglichen; in dieser Musik der Leidenschaft nämlich tritt die Sinnlichkeit (im Sinne sinnenhafter Anschauung) hinter dem Sinn zurück und damit droht wie bei Hebbel das künstlerische Erlebnis dem philosophischen zu weichen.

Ebenso wie von Hebbel und Shakespeare distanziert sich Bacmeister nun auch noch von Otto Ludwig und dessen "Shakespeare-Studien" 31). Mit seiner Konzeption des Tragischen scheint Bacmeister zunächst einverstanden zu sein; denn der Verzicht auf jede metaphysische Interpretation führt ja bei O. Ludwig zur "seelendiätischen Kur", einer "Wiederherstellung ins menschliche Ganze" 32). Bacmeister betont, daß allein für Shakespeare - aus dessen Werk sie Ludwig abstrahiert hat - mit gewissen Vorbehalten eine solche Sicht göltig sei, nicht aber für die griechische Tragödie, deren Maß und Maßlosigkeit mit solchen Formeln nach Bacmeister nicht zu erfassen ist. - Auch den Gedanken Schillers über das tragische Problem steht Bacmeister sehr kritisch gegenüber. Er distanziert sich von dessen Begriffen Schuld und Strafe; denn er erkennt - was bereits eingangs deutlich wurde - der Welt keine sittliche Weltordnung mehr zu, die bei Schiller ohne Frage vorhanden ist und auf einen "anthropomorphen Gott" 33) im Sinne eines Richters hinweist. Gerade die Ablehnung dieser bei-

den polaren

Begriffe -hier bereits ansatzweise vorhanden - macht dann später den radikalen Neuansatz Bacmeisters in seinen Tragödien aus, über den er sich in dem noch zu behandelnden entscheidenden Vortrag von 1942 34) rückschauend selbst Rechenschaft gibt. Den "teleologischen Glaubenshintergrund" Schillers 35) kann Bacmeister weder bei den Griechen noch bei Shakespeare finden, und ohne ihn erarbeitet er sich auch seine Konzeption einer Tragödie, die aber trotzdem von sittlichem Gehalt erfüllt ist.

Bacmeister ist durchaus als Mensch seiner entwicklungsgläubigen Zeit zu sehen, wenn er in seiner Diskussion des tragischen Problems nun den Begriff des Biogenetischen einführt, den weder Hebbel noch Nietzsche in ihre Erörterungen einbezogen hatten. Bacmeister löst sich von deren "pessimistischer Metaphysik" 36), die auf die "Starrheit des Gegensatzes zwischen Gott und der Welt" 37) hindeutet, ja mit ihr eng zusammenhängt und kommt damit zu einer völlig neuartigen Sicht. War die individuatio, die Geburt, für Hebbel bereits Schuld, so ist sie für Bacmeister die notwendige Voraussetzung eines Entwicklungsprozesses aus einer Tiefe in eine Höhe. Wenn ein Mensch untergeht, so fehlt ihm entweder die biogenetische Tüchtigkeit oder die Fähigkeit der Anpassung. Unter diesem Gesichtspunkt würde sich somit eine weitere

Erscheinungsweise des Tragischen ergeben, nämlich die, wenn das Individuum nicht mit seiner Umwelt harmonisch verbunden, wenn es gewissermaßen "unzeitgemäß" 38) ist. In besonderer Weise ist aber die Konstellation einer solchen Tragik gegeben (und sie ist die eigentliche Bacmeistersche Tragik), wenn das Individuum weit über seine Zeit hinausgewachsen ist; denn nun muß dieses Individuum notwendig untergehen in einer Umwelt, die noch manche Entwicklungsstufe überwinden muß, um zu der Höhe des Einzelmenschen zu gelangen. Die Umwelt bleibt also hinter dem Individuum zurück, da sie - hier wird der ~~Ent~~wicklungsglaube der Haeckel-Zeit erneut deutlich - in besonderer Weise dem (mittelalterlichen) Satz "Natura non facit saltus" unterworfen ist. Entscheidend dabei ist, daß die Menschheit in diesem neuen tragischen Helden ihren Weg vorgezeichnet sieht 39). Die pessimistische Sicht Hebbels wird hier verlassen, um als eine solche des Optimismus in Erscheinung zu treten; denn auf einer solchen Basis sind alle bisherigen metaphysischen Positionen wie Schuld, Strafe, sittliche Weltordnung, Schicksal (im theologischen Sinn) aufgehoben.

Zusammenfassend formuliert der Verfasser diese Gedanken so: "...der Dichter macht uns vermöge seiner Phantasie der höchsten Leidenschaft teilhaftig, um uns zugleich, vermöge seiner Sittlichkeit, in dieser Leidenschaft zu widerlegen" 40). Das Tragisch wird "Produkt der Menschheitsentwicklung" 41), die Tragödie "das weltgeschichtliche Dokument des Übergangs vom vorwiegend sinnlichen zum vorwiegend sittlichen Menschen" 42). Erst hier ergibt sich die eindeutige Beziehung dieser Gedanken zum Titel des Essays. Die Anthropogenie

zum sinnlichen Menschen aus dem Tierzustand hat bereits stattgefunden, der Zukunft bleibt jene zum sittlichen Menschen vorbehalten, an der nicht zuletzt die Tragödie im Sinne Bacmeisters einen entscheidenden Einfluß üben will. - -

In Zürich und in der Villa am Bodensee war diese Untersuchung entstanden, die - wie die nun folgenden Dramen zeigen werden - zugleich eine Rechtfertigung und Selbstinterpretation von Bacmeisters eigenem künftigen Werk darstellt. Er hatte nun endgültig den Entschluß gefaßt, sich in München zu habilitieren, eine Absicht, mit der er seine Angehörigen versöhnen konnte. Im November 1906 wandert Bacmeister dorthin, nachdem er in Schwabing eine Unterkunft gefunden hatte. Dort liefert er eine Arbeit über die Tragödie an der philosophischen Fakultät ab und beschäftigt sich als Vorbereitung auf das akademische Lehramt mit philosophischen und ästhetischen Werken, in besonderer Weise mit der philosophischen Ästhetik von Theodor Lipps, der auch Bacmeisters Arbeit zu prüfen hatte. Zunächst aus "erkenntnistheoretischer Absicht" 43), dann aber sehr bald aus tiefer Begeisterung wird Bacmeister täglicher Besucher der Alten Pinakothek. In diesen Münchener Wochen erfährt er eine "religiöse Lebensoffenbarung" 44), deren Niederschlag Bacmeister in allen seinen nun folgenden Werken sieht, welche von jetzt an der Erfüllung einer ganz bestimmten Aufgabe dienen und somit schon von daher einen ganz anderen Charakter als die Jugendwerke tragen. Nun schreibt Bacmeister Sätze nieder wie: "Das Kunstwerk konstituiert mich. Ihm reine Bahn schaffen! Alles tilgen, was verhindern kann, daß es mich von sich aus konstituiert. Es tilgt aber auch selbst. Es ist kein totes Ding, sondern etwas Lebendiges: konzentrierte Seele" 45). Diese "Idee der Selbstgestaltung des Ich am Du" 46) stellt das entscheidende Erlebnis der Münchener Zeit dar. Eines der in München niedergeschriebenen Stichworte arbeitet Bacmeister später zu einer kleinen Betrachtung "Verkehrte Seelen" aus; damit entsteht ein bekenntnisthafter Aufsatz, der zunächst in den "Propyläen" abgedruckt - später in "Übersandene Probleme" einen Platz fand 47). Diese Untersuchung wird uns im Zusammenhang mit anderen Aufsätzen ähnlicher Problemstellung in diesem Buch später eingehend beschäftigen. Dort kennzeichnet Bacmeister die "vollendete Reflexion" 48), der er bisher verfallen war, als eine krankhafte seelische Erscheinung, die sich in dem Fehlen einer sinnvollen Tätigkeit manifestiert. In der Gewißheit - und hier liegt recht eigentlich der endgültige Entschluß für den Dichterberuf vor -, "daß ich von nun an unerschöpflich Eigenwüchsiges mitzuteilen besäße" 49), sieht Bacmeister der Entscheidung über seine Bewerbung ruhig entgegen. An Weihnachten 1906 erhält er seine Habilitationsschrift mit dem Vermerk mangelnder fachwissenschaftlicher Eignung zurück. Anfangs von diesem Fehlschlag erschüttert, weicht dieses Gefühl jedoch bald dem der Befreiung: "ich...wäre in der Mühe, eine halbjährige Vorlesung zu füllen, umgekommen" 50). - Im neuen Jahr mietete Bacmeister eine alte Bauernhütte an der Uferhöhe des Untersees, die zu Schloß Marbach gehörte.

Im Mai will er dort mit seiner jungen Frau, die jetzt wieder in Berlin ist, einziehen. Noch einmal reist Bacmeister nach München, um - vergebens - literarische Verbindungen anzuknüpfen. Außer wenigen Büchern und vier Notizheften, in denen er das künstlerische Erlebnis fixiert hatte, brachte Bacmeister nichts an diese neue Wohnstätte als eben jenes "unvergängliche Grunderlebnis" 51), das "Urbegegnis des Geistes" 52) - hier wird ihm erstmals dieser später zentrale Begriff wesentlich -, welches Ergebnis dieses neuen "tätigen Bewußtseins" 53) ist. Wenn der Dichter zurückschauend von der "Siegfriedschwebe" spricht, in der sich der Mensch "seine Welt zwischen ja und nein mit freier Entscheidung" wählt 54), so tut er das im Blick auf die Siegfried-Gestalt seiner gleichnamigen Tragödie von 1934, durch die erst diese seelische Haltung, die gleichwohl alle seine tragischen Helden bestimmt, eindeutig klar wird. Der Mensch fühlt sich in einem solchen Zustand als "freier Tänzer zwischen dem Nichts und dem All" 55), d.h. er ist völlig unabhängig von einer Macht des Schicksalhaften und läßt sich in völlig freier Entscheidung nur von seinem eigenen Willen bestimmen. Auch in dieser Perspektive wird somit der Gegensatz zu Hebbels Schuldauflassung oder dem Schuld-Sühne-Begriff der klassischen Tragödie in ihrer griechisch-antiken wie deutschen Ausprägung deutlich.

ZWEITER TEIL: DAS DRAMATISCHE FRÜHWERK

FÜNFTES KAPITEL

Im Mai 1907 heiratet Bacmeister und zieht in das renovierte Haus an der Uferhöhe des Sees ein. In dieser Zeit schreibt er den Aufsatz "In Konkurrenz mit dem Kunstwerk". Von den "Propyläen" wie von anderen Zeitschriften zur Veröffentlichung abgelehnt, nimmt ihn schließlich der mit Bacmeister später befreundete Wilhelm Schäfer (1868 - 1952) für die von ihm herausgegebene Zeitschrift "Die Rheinlande" an, mit dem Angebot, noch weitere solcher Aufsätze zu schreiben und hier zu veröffentlichen. Dieser Aufsatz - später ebenfalls in den "Überstandenen Problemen" 1) allgemein zugänglich - spricht in Nachwirkung des Münchener Kunsterlebnisses von der jetzt erkannten heilenden Aufgabe des Kunstwerkes gegenüber aller seelischen Zerrissenheit.

In Schloß Marbach kann Bacmeister eine erneute Unterrichtsgelegenheit finden und damit die erhöhten Ausgaben ertragen, als ihm ein Sohn geboren wird. In der Folgezeit entstehen eine Reihe weiterer Essays 2), in denen sich Bacmeister von aller Unseligkeit seiner "vorigen Überbildung mehr und mehr entgiftet" 3). Als Ausdruck des "geistigen Eigenlebens" 4) geht nun Bacmeister 1909 an ein neues dramatisches Werk, das erste nach entscheidenden Erlebnissen und Klärungen der vergangenen Jahre, zu dessen Stoff ihn die Erinnerung an ein Bild führt. Dieses Bild stellte die junge Königin Johanna von Neapel mit einer Schnur in der Hand dar, mit der sie ihren ersten Gatten, Andreas von Ungarn, erdrosseln ließ. Als Bacmeister dieses historische Ereignis 5) in der italienischen Chronik Sismondis nachliest, stößt er auf den Satz, daß Andreas völlig anders als seine Umgebung gewesen sei, und diese eigenartige Gestalt des Andreas macht Bacmeister zum Träger eines neuartigen Schicksals. So entsteht die Tragödie "Der Phantast" 6).

Johanna, die achtzehnjährige Königin von Neapel, die - mit dem Asketen Andreas verheiratet - am Hof das Leben einer Dirne führt, ist mit ihrer Tante Katharina eine Wette eingegangen, sich mit sieben Mädchen aus dem Volke in ihrer Schönheit zu messen. Kardinal Sardonì, der zu diesem Fest geladen ist, bringt jedoch überraschend eine päpstliche Bulle mit, in der Johanna ihres sittenlosen Lebenswandels wegen für abgesetzt und gebannt erklärt wird; ihr Gatte, den sie einmal bereits zu ermorden versucht hatte, ist als ihr Nachfolger auf dem Thron ausersehen. Er ist inzwischen aus seiner Einsamkeit an den Hof zurückgekehrt, von seinem Freund, dem Mönch Gallus, dorthin gerufen, nachdem dieser selbst die Bannbulle beim Papst erwirkt hat.

Andreas weist freilich die Aussicht auf den

Thron energisch zurück, als ihm Gallus davon berichtet. Allein um seiner Gattin zu helfen und ihr vom wahren Menschsein zu künden, ist Andreas zurückgekommen. Inzwischen hat sich durch die bekannt gewordene Bannung ein Aufruhr erhoben; der Page Rizzo, der dies berichtet, macht damit erst die Königin mit der päpstlichen Entscheidung bekannt. In jäh aufflammendem Zorn verlangt sie von Andreas - vergeblich - ihren Tod. Dieser hat inzwischen alle Gefängnisse öffnen lassen, um das Volk als Richter über die Königin einzusetzen und es dadurch zu adeln. Vor ihrer Großmutter, der Königinwitwe Santscha, klagt Johanna ihren Gatten an, er wolle sie aus Rache dem Pöbel auf dem Markt preisgeben und fordert von ihm allein seine liebende Hingabe. Nachdem Andreas ihr leidenschaftliches Werben zurückgewiesen hat, läßt Johanna ihn von einem Ritter zum Fenster hinabstürzen.

Diese Tragödie, die ganz von der extremen Gegensätzlichkeit der beiden Ehegatten her gestaltet ist, erweist sich freilich bei näherer Betrachtung als ein recht fragwürdiges Gebilde, das nicht eindeutig zu überzeugen vermag. Johanna ist die leidenschaftliche Frau, die führungs- und hemmungslos ihrer Sinnlichkeit erlegen ist und das Leben einer Dirne führt, als sie ihr Gatte sich selbst überläßt und in eine selbstgewählte Einsamkeit flieht, um mehr und mehr zum lebensfernen Asketen zu werden, der in seinem Wesen allein vom Geistigen her bestimmt wird. Gerade wenn man in Andreas den neuartigen tragischen Helden und Vertreter eines Geistmenschentums sieht - das ist die dichterische Intention - kann seine Position wie überhaupt seine Gestalt nicht überzeugen, so abgeklärt-gefestigt sie Bacmeister auch zu formen sich bemüht. Es sei auf zwei Stellen des Werkes hingewiesen 7), die gerade in sprachlicher Hinsicht recht aufschlußreich sind:

"Was drängst du einen toten Namen aus
Vergangner Zeit dem wundervollen Spiel
der bessern Gegenwart mißdeutig auf.
Das ist doch mehr als Hellas je gekannt,
Daß eine Königin vom Throne stieg
Und zu den Kindern ihres Volkes sprach:
Ich habe Lust zu einem Blumentanz;
..." 8)

"Ich bin und bleib' ein Kind in Staatsgeschäften.
Zum Beispiel, dieses schon versteh' ich nicht:
Jemand der Treue zu entbinden. - Treue!
Ob sich Papst Klemens auch wohl untersteht,
Mir meinen Hund der Treue zu entbinden,
Der mir sie nicht einmal beschworen hat,
..." 9)

Es wäre völlig verfehlt, beim Klang dieser Verse etwa von einem Schillerepigonon zu sprechen; vielmehr ist gerade hier erstmals ein - wenn man so sagen darf - eigener Bacmeister-Vers zu hören. Die erste Stelle (aus dem 1. Aufzug) vermag zwei große Spannungsbogen aufzurichten. Der erste (V.1 - 3) setzt zu diesem Zweck besonders das Mittel des Enjambements ein; weiterhin wird dieser Bogen getragen von dem kontrastreichen In-Beziehung-setzen von Vergangenheit und Gegenwart jeweils zu Beginn der Verse. Der zweite Spannungsbogen (V.4 - 7) zeichnet sich durch drei weitausholende Auftakte aus (wobei man die Hebung kaum als solche empfindet), um dann dem entscheidenden Wort, das in die zweite Hebung fällt (mehr - Königin - Kindern) ein besonderes Gewicht zu verleihen. - Die zweite Stelle aus dem 3. Aufzug bedeutet eine wesentlich bewegtere Sprachgeste, die ihrerseits eine größere schauspielerische Bewegtheit erlaubt, als sie durch die Statik der ersten Stelle möglich ist.

Eine entscheidende Wende des Geschehens bringt bereits die plötzliche Ankunft des Andreas am Ende des 1. Aufzugs. Der Dichter verlegt - ein wesentliches Gestaltungsprinzip Bacmeisters - Johannas Reaktion allein in ihr Mienen- und Gebärdenpiel. Die Regieanmerkung dazu heißt:

"Ein allgemeines Auffahren. Johanna zuckt mit leisem Schrei zusammen. Andreas tritt näher. Die Mädchen treten zurück. Die Musik verstummt. Johanna läßt langsam die Hände von der Schulter herabsinken. - Allmählich drückt sich in ihrer Miene und Haltung unter Andreas' Blick ein wachsender Trotz aus." 10)

Andreas - das wird sehr rasch deutlich - ist in dieser freiwilligen Zurückgezogenheit ein anderer geworden. Die Einsamkeit hat ihn aktiviert, ja in einen "Rebellen" 11) verwandelt, wie er von sich sagen kann, und zwar um der Menschheit willen. Andreas kehrt also mit einem ganz bestimmten Auftrag zurück, und es ist durchaus sinnvoll, hier an die Christus-Parallele zu denken, die fraglos hinter dieser Gestalt steht. Schon damit ist für das gesamte Drama ein bestimmter Wirkungskreis umschrieben. Was Bacmeister mit seinen in den Mittelpunkt gerückten Gestalten im Sinn hat, das kann zuerst dieser Andreas deutlich machen. Es geht um Verkündigung, um das Sammeln einer bestimmten Anhänger-gemeinde - letztlich um ein religiöses Anliegen. Freilich bleibt gerade in diesem Drama noch vieles unklar und wenig konturiert.

Andreas will einer leidenden Welt helfen, doch versagt diese Hilfe bereits seiner Gattin gegenüber und wirkt damit keineswegs vorbildlich. Das Wesen dieses Mannes erscheint insofern brüchig, als er nicht imstande ist, seine eigentliche Lebensaufgabe zu erfüllen, nämlich weltliche Herrschaft auf dem Königsthron auszuüben. Gallus, jener Mönch, dem er den Thron verdankt, wird von Andreas vom Hof verbannt, da dieser "Partei" 12) ist, die er

nicht brauchen kann. Im Unklaren bleibt schließlich nicht zuletzt ein Versuch, einer die "Wesensmitte" 13) treffenden "menschlichen Erlösung" des Volkes von Neapel, indem er von Johanna eine öffentliche Demütigung verlangt:

"Sie wird euch alle, alle wie ihr seid
Durch einen unerhörten Ritterschlag
Noch heute aufwärts in den Adel heben." 14)

- - -

"Ja, Königin, dann ist dein Volk geadelt
Und von Neapel aus die Welt erlöst." 15)

Das Volk soll der Königin verzeihen und damit wahrhaft menschlich fühlen lernen; aus Johanna soll eine echte Heilige werden, nachdem der Markt gleichsam zur Kirche geworden ist. Die Abweisung der leidenschaftlichen Liebe Johannas mit dem Hinweis auf seine Liebe, die - vom Einzelobjekt gelöst - alle Menschen umfaßt, erweist noch einmal das Einseitige der Hauptgestalt dieses Werkes, das sie 16) keineswegs allein in den Augen ihrer Gegenspieler 17) zum "Phantasten" macht. Problematisch bleibt auch die Konstruktion, die in Johanna nur ein Werkzeug ihres Gatten für seine Aufgabe an der Menschheit sieht. Man wird zusammenfassend mit Johanna bei dieser Gestalt das Egozentrische ihres Wesens verurteilen müssen:

"...Ich kenn' an dir
Nur eine kümmerliche Liebe zu dir selbst
Und eine greise Sorge um dein Heil,
An der sich meine Jugend elend brach,
..." 18)

Sicher ist der hier unternommene Versuch interessant, den ewigen Konflikt des Menschen zwischen Trieb und Geist einmal in extremen Verhaltensweisen an zwei Menschen darzulegen, die zudem noch durch die Ehe aneinander gebunden sind. Aber gerade dann, wenn man in Andreas gleichsam den verkörperten Geist, in Johanna den verkörperten Trieb sieht, unterliegt der Geist dem Trieb und damit verlagert sich ungewollt die Problematik des Ganzen; denn der Dichter will doch hier die Überlegenheit des Geistes gestalten 19). Die Schwierigkeit beim Verständnis der beabsichtigten Problemstellung und ihrer Lösung liegt in dem zu eng gefaßten Begriff "Geist" (nämlich als Askese), der in der Folgezeit eine zentrale Stellung namentlich im Zusammenhang mit dem tragischen Helden - er ist stets Träger dieses Geistes - einnehmen wird, dann allerdings weiter und deutlicher als hier gefaßt ist. - Diese schematische Gestaltung - hier nur Geist, dort nur Trieb - beraubt diese zwei Menschen des eigentlichen Lebens, das sich doch immer nur in der Polarität beider Bereiche vollziehen und in der Stellungnahme des Menschen zu beiden gestalten kann. Von hier aus wird auch die Fragwürdigkeit der Tragik in diesem Werk deutlich:

Andreas, der tragische Held,

geht an seiner Sittlichkeit - gemäß der theoretischen Festlegung - zugrunde; er geht aber ebenso an dieser durch sein Verhalten zügellos gewordenen Frau zugrunde; denn sein Verharren auf der einmal eingenommenen Position ist wohl eine tiefe persönliche Schuld und im Grunde eine herkömmliche Tragik (beides soll den neuen Helden eigentlich nicht mehr belasten); diese Schuld wiederum bedeutet einen ausgesprochenen Gegensatz zu der immer wieder betonten Vollkommenheit seines Wesens. Der Geist, der Andreas von Anfang des Werkes an bestimmt, ist eine grenzenlose Askese, die ihn zu dieser Welt- und Lebensferne geführt hat. Somit liegt aber seine eigentliche Schuld darin, daß er sich der Frau, die ihn leidenschaftlich liebt, versagt. An Johanna wollte der Dichter, wie er später ausführt 20), jene - ebenfalls dogmatisch festgelegte - Entwicklung zur Sittlichkeit darstellen und sie gewissermaßen zur "Antiheldin" 21) machen. Ihr äußerer und innerer Zusammenbruch am Ende des Werkes schließt aber nur die Möglichkeit einer Wandlung durch das Erlebte ein, und damit wird dieses eigentlich zentrale dichterische Anliegen an die Peripherie des Werkes gerückt, umso mehr, als ja Johanna durch die Anstiftung zum Mord an ihrem Gatten erneut schuldig geworden ist. Bacmeister verlegt diesen Vorgang - hier liegt nun eine zweite derartige Beobachtung innerhalb des Dramas vor - in wenige Regieanmerkungen, mit denen das Werk schließt 22), also nicht in die dramatische Sprache. Der Mörder des Gatten, Philipp, steht vor der Tür:

"Johanna
allein, in grauvoller Erstarrung. Philipp klopft
an die Tür und ruft: Johanna. Sie ergreift den
Dolch und steht bereit, sich zu töten, wenn Philipp
hereinbrähe. Er rüttelt an der Tür - dann geht er
fort. - Sie lauscht seinen Schritten und sinkt mit
schwerem Aufschluchzen an der Türe nieder." 23)

Gerade ein Dramenabschluß in dieser Art wird sich später immer wieder beobachten lassen. Es ist hier wie anderswo weniger ein sprachliches Ungenügen (es müßte noch ein abschließender Monolog gestaltet werden), sondern der bewußte Versuch, die entscheidende Wandlung einer wesentlich am Geschehen beteiligten Gestalt in das Stimmungsmäßige zu transponieren und damit größere Wirkungen zu erzielen, als ein namentlich am Dramenende unnatürlich wirkender Monolog sie geben kann. - Die Akteinteilung ohne Szenen ist hier noch ein recht äußerliches Einteilungsprinzip ohne rechte innere Notwendigkeit; dies wird etwa deutlich an dem ungewöhnlich knappen vierten Aufzug: er bringt eine Unterredung Johannas mit ihrer Großmutter Santscha, wobei Andreas anwesend ist; dieses Gespräch ist aber ohne Bedeutung für das Drama selbst und dient allenfalls einer weiteren Verdeutlichung von Andreas' Wesen.

Als diese Tragödie 24) am 8. Januar 1913 am Rheinisch-Westfälischen

Volkstheater in Essen zu einer ersten 25) Uraufführung kam, zeigte es sich, wie auch die Theaterkritik in besonderer Weise die Gestalt des Andreas zum Gegenstand ihrer Bedenken machte, wobei zudem - auf Grund der Unkenntnis der theoretischen Schrift Bacmeisters - herkömmliche Maßstäbe an dieses vermeintliche Erstlingswerk gelegt wurden.

Zunächst hatte Bacmeister vergeblich versucht, das Werk an einer der Berliner Bühnen anzubringen. In diese Zeit fällt der Kauf und Ausbau seines Hauses; mehrere philosophische Aufsätze entstehen, die in der Zeitschrift "Die Rheinlande" veröffentlicht werden. Gegen Ende des Jahres 1911 erhält Bacmeister von seinem Bruder das Angebot, die Stellung eines Dramaturgen an dem von diesem gegründeten Rheinisch-Westfälischen Volkstheater in Essen zu übernehmen, dessen Eröffnung im Januar 1912 erfolgen sollte. Bacmeister sagte zu; seine Arbeit bestand hauptsächlich in der Redaktion eines Theaterblattes mit entsprechenden Einführungen zu den gespielten Werken. So entstanden die "Dramaturgischen Blätter" der Jahre 1912 und 1913. In der zweiten Spielzeit wurde an diesem Theater dann das eigene Werk Bacmeisters gespielt. Das Jahr 1913 bedeutete aber auch bereits das Ende dieses Unternehmens, als die fehlenden finanziellen Mittel eine Schließung notwendig machten. Bacmeister kehrt an seine Wohnstätte zurück und wechselt von der Uferhöhe in ein anderes Haus nahe dem Dorf Wangen über, wo er noch heute wohnt. Aller wirtschaftlichen Sorgen enthebt ihn vorübergehend die Fürsorge einer Essener Großindustriellenfamilie. Jetzt entstehen rasch hintereinander zwei weitere Dramen, die Komödie in vier Aufzügen "Barbara Stoßin" und das fünftaktige Schauspiel "Der Primus".

SECHSTES KAPITEL

Von diesen beiden Werken erscheint zuerst "Der Primus" im Jahre 1913, ein Drama in Prosa, das als Nebenwerk angesehen werden muß und vom Dichter mit Recht nicht in den 1922 erschienenen Dramen-Sammelband "Innenmächte" aufgenommen worden ist 1). Dem bisherigen Bild des Dramatikers vermag "Der Primus" keinen entscheidenden Zug hinzuzufügen, da bereits der Stoff bei weitem nicht hinreicht, um ein fünftaktiges Drama zu füllen und wohl überhaupt als dramatischer Vorwurf ungeeignet ist.

Persönliches Erleben liegt der Handlung zugrunde, in deren Mittelpunkt der Gymnasiast Otto Roller steht, der an Eifer und Strebsamkeit alle seine Klassenkameraden überragt. Als Otto mit seiner Kraft und seinen Nerven am Ende ist, steht das Abitur bevor; resigniert arbeitet er weiter - nicht zuletzt seines um das Ansehen im Städtchen besorgten Vaters wegen: "Ich bin doch nun mal Primus" 2). Der maßlose Ehrgeiz des Vaters schließlich, der durch einen Besuch des Lateinlehrers einen erneuten Anstoß erhält, bringt es zustande, daß Roller auf unrechtmäßige Weise auch im Abitur der Klassenbeste wird. Erst nach einer ernststen Mahnung des Lateinlehrers wagt Otto, seine Primuswürde

preiszugeben. Er verläßt am Ende des Stückes sein Elternhaus.

Bereits an dieser in ihren Grundzügen wiedergegebenen Handlung wird wohl deutlich, wie unergiebig dieser Stoff dramatisch bleiben muß. Die starre Typisierung der Gestalten dieses kleinstädtischen Milieus (eine Ausnahme bildet Ottos Schwester Gerda) trägt vollends zu dem Eindruck bei, daß es sich hier wohl um ein im Ganzen mißlungenes Werk handelt; in einem sich überfordernden Streber, einem moralisierend-philiströsen Professor und einem ehrgeizig-ängstlichen Spießer erschöpft sich im Grunde Handlung und Menschengestaltung. Ottos Mutter und Großvater sind blasse Schemen; Gerda Roller fügt in ihrer einigermmaßen lebensecht gezeichneten burschikos-unbekümmerten Art sich nicht recht in diese Enge des Kleinstadtmilieus ein und wirkt deswegen unecht. Der Schluß des Werkes bleibt unklar, gerade weil er eine Lösung der Verwirrung bieten soll. Auch die Verlegung aus der Gegenwart in die Zeit um 1900 (wohl in der Absicht einer gesteigerten kritischen Sicht des Kleinbürgertums), sowie die Verringerung der handelnden Personen in einem später (wahrscheinlich in den dreißiger Jahren) umgearbeiteten fünften Aufzug kann den negativen Eindruck nicht verändern.

"Der Primus" steht am Anfang weiterer Nebenwerke, von denen zwei noch vor dem ersten Weltkrieg erscheinen 3): 1913 - im Jahr des "Primus" - wird die tragische Legende "Gudulinde" 4) und 1914 das merkwürdige Lustspiel in einem Aufzug "Des Fliegers Traum" veröffentlicht. - Das einaktige Werk "Gudulinde" 5) ist als ein hohes Lied der Liebe gedacht. Der vergiftete Pfeil eines Verräters trifft auf der Jagd den jungen König. Seine Gattin Gudulinde opfert sich für ihn: sie saugt das Gift aus seiner Wunde und muß trotz aller ärztlichen Hilfe sterben. Kurz vor ihrem Tod erfährt sie schmerzvoll, daß ihr Opfer vergeblich war; denn der König will ohne sie nicht mehr leben. "Ich lebe / Doch wahrhaft nur in dir", entgegnet er seiner Gattin, als sie ihn an seine Aufgabe für das Volk erinnert. - Mit einem gewissen Achtungserfolg ist dieses Werk zusammen mit der Tragödie "Andreas und die Königin" 1941 in Bacmeisters Vaterstadt Bielefeld gespielt worden und hat damit wenigstens eine - wenn auch geringe - Wirksamkeit auf der Bühne erweisen können, die dem "Primus" völlig fehlt.

"Des Fliegers Traum" 6) schließlich ist ein Einakter, der bewußt für eine Laien- oder Vereinsbühne geschrieben ist 7). Damit erhebt der Dichter von vornherein keinen Anspruch auf hohe künstlerische Leistung; "Des Fliegers Traum" ist in jeder Hinsicht als Gelegenheitsarbeit anzusehen. Das Stück - Inhalt eines Traumes - handelt von dem Flieger Fritz Larsen, der mit seinem Freund, einem jungen Dichter, im Flugzeug auf dem Mond landet. Beide treffen dort eine Reihe von Jägerinnen der Diana - sie selbst ist Herrin des Mondes - an. Benno, Fritzens Freund, gewinnt die Liebe einer Jägerin, Fritz ver-

liebt

sich in Diana selbst. Die Beiden erklären den Mond zur deutschen Kolonie und hissen die deutsche Flagge. Doch überraschend erscheinen zwei Engländer, die ihre Flagge aufziehen und ebenfalls Besitzansprüche anmelden, da sie drei Minuten früher gelandet seien. Der karrierte Hurra-Patriotismus der wilhelminischen Zeit beschließt das Ganze. - In solch amüsanten Weise wird hier der Konkurrenzkampf zwischen England und Deutschland in den kolonialen Ansprüchen gesehen, wenngleich nur zu sehr deutlich wird, daß das Witzig-Pointierte nicht Sache eines Dichters künftiger hoher weltanschaulicher Fragestellungen ist. Wohl dient das gebrochene Deutsch der beiden Engländer solchen lustspielhaften Zügen, doch sprechen sie in jambischen Versen (die auch hier weitgehend verwendet werden) und damit büßt dieses kleine Werk erheblich an Lebendigkeit ein und nähert sich der bloßen, wenn auch geistreichen und unterhaltenden Konstruktion. - -

Von diesen drei Nebenwerken soll nun der Blick wieder auf die Hauptlinie des dramatischen Schaffens gelenkt werden. Nach der Tragödie "Andreas und die Königin", die in enger Anlehnung an Bacmeisters neue Theorie vom Tragischen entstanden ist, ja geradezu als deren Schulbeispiel angesehen werden muß und nur so eigentlich recht gewürdigt werden kann, wendet sich der Dichter nun einem Werk zu, bei dem er alle theoretischen Überlegungen wie philosophischen Erfahrungen beiseite läßt, um in der Nachwirkung seiner Dramaturgentätigkeit allein von der Bühnenwirksamkeit her dramatisch zu gestalten. Zeitlich in der Nähe der oben kurz gewürdigten Nebenwerke entsteht die Komödie in vier Akten "Barbara Stoßin", die 1917 in Berlin uraufgeführt wird 8). - Anregungen zur Handlung des Werkes, das wiederum wie "Andreas und die Königin" im geschichtlichen Raum, nämlich in der Reformationszeit als einer Zeit der Wende spielt, gab die Ballade von dem Zimmergesellen, der die Frau des Markgrafen liebte 9). Bacmeister verwendet in dieser Komödie - nach dem "Primus" das zweite Prosawerk - "aus Abneigung gegen die Prosa des Naturalismus" 10), wie er selbst sagt, einen Redestil, der der Prosa des frühen 16. Jahrhunderts angenähert ist. Schon damit ist eine gewisse Lebendigkeit der Figuren gegeben, die inmitten eines echten, weil bereits sprachlich vorhandenen Zeitkolorits agieren.

Aus "bösem Zufall" 11) hat der Zimmergeselle Veit Glühdig in einer deutschen Kleinstadt den Ratsherrn Mathias Stoß getötet und nun versucht dessen junge Witwe Barbara, Veit vor dem drohenden Tod am Galgen - von seiner Fahrlässigkeit bei einem Streit überzeugt - zu bewahren. Auch der Stadtschreiber steht auf ihrer Seite, obwohl der Vogt das Todesurteil bereits unterschrieben hat. Da Barbara in einer sehr gefaßten Haltung und beinahe fröhlich dem jähen Tod ihres Gatten - mit dem sie in liebeloser Ehe gelebt hat - gegenübersteht, kann es nicht ausbleiben, daß das Gerücht von einer Anstiftung zu diesem Tod durch Barbara spricht und ein Liebesverhältnis mit Veit dem sie einst versprochen war, vermutet. Eine unerwartete Hilfe findet der Zimmergeselle in einer mit dem Landgrafen vertrauten Frau, Röschen Würgelin,

einer Heirat mit Veit die Aufhebung des Todesurteils erreichen kann, nachdem sie außerdem noch von Barbara Geld bekommen hat. Barbara verhilft Veit zur Flucht, um diese geplante Ehe zu verhindern und diese Tatsache nimmt der Landgraf zum Beweis der Unschuld Barbaras. Veit und Barbara werden ein Paar; Röschen gibt der Landgraf dem Witwer Zollinger - er ist Barbaras Vater - zur Ehe.

Bereits die bei Bacmeister seltene Untergliederung der einzelnen Aufzüge (die sonst durchlaufend gestaltet sind) weist darauf hin, in welch hohem Maß hier die äußere sinnliche Handlung bis in einzelne Gebärden hinein Anteil an der theatralischen Bewegtheit des Werkes hat. Zugleich wird gerade hier erstmals deutlich (die folgenden Tragödien erbringen immer neu den Beweis), wie wenig das äußere Geschehen, der äußere Handlungsverlauf für Bacmeister letztlich bedeutet. Wesentlich ist ihm die Führung der inneren Handlungslinie, deren Höhepunkt zugleich der des Dramas überhaupt ist. Am Ende des 3. Aufzuges, der entscheidenden Zäsur, erkennt Barbara ihre Schuld, die eine Buße fordert 12). Sie hat um des äußeren Ansehens willen den Ratsherrn dem einfachen Zimmergesellen vorgezogen, obwohl sie nur diesen aufrichtig geliebt hat. Damit aber ist sie nun indirekt am Tod ihres Gatten schuldig geworden. Ihre Erkenntnis von der Notwendigkeit einer Buße - nichts anderes ist ihre Beihilfe zu Veits Flucht - führt den Höhepunkt, ja den Abschluß der inneren Handlung herauf. In rein äußeren Handlungsmomenten, wie dem Dazwischentreten des Landgrafen, der bevorstehenden Hochzeit Veits und Barbaras (als sie die Werbung des Landgrafen ausgeschlagen hat), sowie dem Verzicht Röschens auf Veit rundet sich das Geschehen ab und läßt die komödienhaften Elemente im Sinne einer Entspannung, wie das Zueinanderfinden zweier Paare nach vielen Hindernissen, hervortreten.

In einer Fülle von Figuren, die alle zu Trägern der bewegten äußeren Handlung werden, hat Bacmeister hier die Enge einer Kleinstadt mit allen Schwächen ihrer selbstgerechten Bewohner gezeichnet 13), und es gelingt ihm hier weit eindrucksvoller als im "Primus", der - wenn auch in der Gegenwart - doch im gleichen Milieu spielt. Aus der Position des Gegensatzes heraus - durch das Bekenntnis zu Luther bei Veit von Anfang an gegeben - wird diese kleinbürgerliche Welt gesehen und kritisch beleuchtet. Die Erkenntnis des wahren Rechtes, hier auf Seiten einer heldenhaften Frau und nicht derer, die es erörtern oder berufsmäßig wahren, aber auch die einer wahren Ehe, aller Liebe aus bloßer Konvention entgegengesetzt - das sind zwei Grundpfeiler, auf denen dieses Werk ruht. -

"Du bist nur zu stolz, als daß
du dem nit helfen solltest, der dir
geholfen hat" 14).

Mit diesen Worten umschreibt der Landgraf die Situation, in der sich Barbara seit dem Tod ihres Mannes befindet. Veit hat ihr ungewollt einen Dienst erwiesen, 39

aber sie wagt es nicht, sich zu ihm und seiner Liebe zu bekennen; sie verhilft ihm sogar zur Flucht, um ihn zu entfernen.

Es liegt bei diesem Stück in sprachlicher Hinsicht außerordentlich nahe, an ein wesentlich berühmteres Beispiel einer historisch getreuen Sprachgestaltung im Drama zu denken, nämlich an Gerhart Hauptmanns in der gleichen Epoche spielenden "Florian Geyer", von dem man gesagt hat, daß es dem Dichter nach intensivem philologischem Bemühen gelungen sei, geradezu eine eigene Florian-Geyer-Sprache zu schaffen. Eine wahllos herausgegriffene Stelle mag dies verdeutlichen:

"Fraue hast du dein Tag eine Forelle gesehen
wie die? Unser vier stunden wir um die alt Weider-
sche und han uns gehitzt. Was nit! Um das Doppelte
war sie mein. Wir wollen itzt andere Zeit machen,
sag ich. Wir wollen was spritzen lan in der Pfann'. -
Hei, da lieget das Gold ja schon bloß und blank
in der Stuben! Läufer's dir über, wo der Stoß die
Hand nit mehr drauf deckelet? (Hebt das Geld auf)
Ih, so geht das aber nit." 15)

Es handelt sich um eine Sprechweise, die bewußt unrhythmisch gestaltet ist und deswegen eigentlich sehr rasch die Konstruktion erkennen läßt, ganz abgesehen von den ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die sich für den Schauspieler damit ergeben. Der schwerwiegendste Nachteil bleibt freilich die Unmöglichkeit einer genauen Charakterisierung der einzelnen Personen, die sich in ihrer Sprechweise kaum voneinander unterscheiden, da die Grundlegung einer solchen Sprachform, die Quellenzeugnissen der Reformationszeit entnommen ist, eine individuelle Ausformung nicht zuläßt.

SIEBTES KAPITEL

Zwei aufschlußreiche Frühwerke waren mit "Andreas und die Königin" und "Barbara Stoßin" geschaffen, die von durchaus experimentierendem Charakter sind, als Bacmeister durch den Ausbruch des Weltkriegs am 1. August 1914 als Landwehroffizier seiner dichterischen Tätigkeit für mehrere Jahre entrissen wird. In der Etappe, im Elsaß an der Schweizer Grenze, erlebt er die vier Kriegsjahre, die eine Reihe von Essays, wie "Der Heilige als Soldat", "Fern vom Kunstwerk", "Die Giftkugel des Himmels", "Die Zone der Sympathie", "Das verwandelte All" entstehen lassen. Hier untersucht Bacmeister immer neu das Phänomen des Krieges und zwar als "Problem der Menschheit" 1). Später werden diese Essays sinnvoll in den Zusammenhang der "Überstandenen Probleme" gestellt und im gleichnamigen Band 1923 veröffentlicht. Ein weiteres Ergebnis dieser Kriegsjahre bedeutet schließlich die Sammlung "Im Gewitterlicht" 2), eine Folge von Tagebuchnotizen und Briefauszügen, die Bacmeister unter das Leitwort "Beweise dich, Leben,

dem Tode" stellt.

Erst ein Jahr nach Kriegsende, im Herbst 1919, nimmt Bacmeister seine dramatische Arbeit wieder auf. Jetzt bewegt ihn ein Stoff hoher Aktualität, unmittelbar aus der Situation der Nachkriegszeit gegriffen; es entstehen die Vorarbeiten zu dem Schauspiel "Hauptmann Geutebrück", das Bacmeister freilich erst 1933 wieder aufnimmt und fertigstellt 3); zwei Jahre später findet dann die Uraufführung in Stuttgart statt. Obwohl also nicht ganz in zeitlicher Hinsicht, gehört dieses Werk doch in seiner Gestaltungsweise und Problemstellung den ersten Nachkriegsjahren an.

Das Schauspiel in fünf Aufzügen "Hauptmann Geutebrück" ist (außer dem "Primus") das einzige Werk des Dichters, das seinen Stoff der unmittelbaren Gegenwart entnimmt und hier wie dort eigentlich mit wenig Erfolg. Die Gegenwart - das Jahr 1919 - bildet nicht nur den Zeithintergrund, sondern aus ihr ergibt sich auch unmittelbar das Problem dieses Werkes, das einen Kriegsheimkehrer in den Mittelpunkt stellt, der sich in einer gewandelten Welt nicht mehr zurechtfinden kann und aus seiner großstädtischen Heimat (es ist wohl München gemeint) sich in die Einsamkeit auf eine Berghöhe irgendwo im "südlichen Deutschland" zurückzieht. Es ist bemerkenswert, daß sechs Jahre nach Veröffentlichung dieses Werkes ein Roman im deutschen Sprachbereich erscheint, der in ganz ähnlicher Weise wie Bacmeister einen solchen Stoff gestaltet; es ist Ernst Wiecherts "Das einfache Leben" 4). Wie jener Thomas von Orla bei Wiechert hat sich auch Bacmeisters Hauptmann Geutebrück in die Verlassenheit der Wälder zurückgezogen, wie jener ist auch er damit seiner Ehe entflohen. In einer Hütte nahe einem Dorf lebt er nun ein bescheidenes Leben. Geutebrück hat einen Steinbruch erworben, um dort Versteinerungen zu sammeln und sie zu verkaufen. Marie Stäuble, ein Bauernmädchen, versieht ihm seinen Haushalt und ist außer dem Pfarrer des Dorfes eigentlich die einzige Brücke zur Außenwelt. Die Liebe zu diesem Mädchen, die sich allmählich anbahnt, bringt den ehemaligen Hauptmann in schwere Konflikte, zumal er sich den Haß und die Eifersucht Konrad Fetzers, eines Bauernburschen, damit verschafft. Geutebrücks Weigerung, eine Eiche vor seiner Hütte fällen zu lassen, führt zur Verfeindung mit einer Reihe von Dorfbewohnern, die am Ende doch über seinen Protest hinweg handeln. Geutebrücks Frau unternimmt zusammen mit ihrem Bruder den Versuch, ihren Gatten zur Rückkehr zu veranlassen. Der Hauptmann ist schließlich auch bereit, wieder zu Frau und Kind heimzukehren. Er begibt sich ins Dorf, um von Marie Abschied zu nehmen und ihr noch einen Geldbetrag, den er ihrem Vater schuldet, zu übergeben. Fetzer kommt dazu; als ehemaliger Gefreiter lehnt sich sein Stolz gegen den Hauptmann auf, der einst sein Vorgesetzter war, und er erschießt das Mädchen. Nun ist das sein künftiges Leben belastende Hindernis beseitigt; Geutebrück kann in die Stadt zurückkehren.

Das Werk ist dramaturgisch gesehen klar aufgebaut; der Dichter verwendet hier eine mit süddeutscher Mundart durchsetzte Prosa, die viel zur

Lebendigkeit einzelner Gestalten beiträgt. Dennoch gehört dieses Drama zu den weniger gelungenen innerhalb des Gesamtschaffens, trotz der hier verwendeten Untergliederung der Aufzüge in knappen, aber abgerundeten Auftritten. Die Fragwürdigkeit des Ganzen setzt hier nämlich bereits bei der Hauptgestalt ein, deren Wollen und Aufgabe inmitten der Einsamkeit - ganz ähnlich wie bei Wiechert - unklar bleibt, ganz zu schweigen von dem verfehlten Theaterschluß, dem Mord an dem Mädchen, der nicht im mindesten motiviert ist. - Geutebrück ist ein "Geisteskind" 5), zugleich aber vielen Anfechtungen ausgesetzt, wie er von sich anfangs bemerkt. In seinem Gespräch mit dem Pfarrer wird dann deutlich, wie Bacmeister diese Figur als einen Gottsucher verstanden wissen will, der in der Einsamkeit dieses Ziel zu erreichen glaubt:

"Gott wäre leichter zu erreichen, wenn
die Menschen nicht dazwischen ständen" 6).

Dazu paßt freilich wenig seine unvermittelt neutrale Lösung: "Nur Licht kann uns helfen" 7). Die Diskussion mit dem Pfarrer steht von Anfang an unter dem Zeichen der Kirchenfeindschaft des Hauptmanns; für diesen ist das Graben im Berg, das Suchen nach Versteinerungen ein "priesterliches Tun" 8), während es für den Geistlichen nur "Nahrung für die Töten des Unglaubens" 9) sein kann. Das einzige Ziel, das der Hauptmann noch für sein Leben kennt, ist, ein "Mensch eigener Geburt" 10) zu werden, ohne daß im Verlauf der Handlung ganz klar wird, was damit gemeint ist. Vor der Gefahr, völlig in Einsamkeit zu versinken, hat ihn das Bauernmädchen gerettet, welches seit ihrer Begegnung mit diesem Mann geradezu ein neues Leben begonnen hat:

"Die Welt wird nun schöner und man
weiß erst, wozu man da herunter ist" 11).

Der Dichter hat die Gestalt Geutebrücks mit einer Reihe einander widersprechender und ausschließender Züge ausgestattet, die es nicht leicht machen, sie eindeutig zu charakterisieren. Es fehlt ihm wohl an zielbewußtem Wollen, um als Idealist zu gelten, als welchen ihn einmal der schnodderige Schloßbesitzer, ein Herr von Randegg, bezeichnet. Das Einseitige und Unklar-Ziellose dieser Gestalt wird an keiner Stelle des Werkes von einer klaren Linie abgelöst.

Nun ist es keineswegs so, daß ein solcher zwiespältiger Eindruck von allen Gestalten des Werkes gilt. Einzelne Typen sind durchaus abgerundet gestaltet und wirken überzeugend, so der nüchtern-praktische Kaufmann Kallenbach, Geutebrücks Schwager, der dessen Tätigkeit und Umgebung nur als "verrückt" 12) bezeichnen kann oder jener Holzhändler Gumpert mit seinem Lebensgrundsatz "in Geschäften keinen Feind" 13), ein Vertreter derjenigen Menschen, die "im Tal" zuhause sind, in dem die Kirche, die Gemeinde, d.h. für Geutebrück eine Niederung starrer Dogmengläubigkeit vorhanden ist, aus der er sich bereits äußerlich

herausgehoben fühlt.

"Hauptmann Geutebrück" wurde vom Staatsschauspiel Stuttgart im Jahre 1935 uraufgeführt und damit war eine außerordentlich sorgfältige Inszenierung gewährleistet. Aber bereits die Berichte der Uraufführung 14) lassen erkennen, wie wenig überzeugend das Werk und wie künstlich auch damals gerade der Schluß empfunden wurde. Fetzner hat das Mädchen erschossen, an dessen Leiche Geutebrück zusammenbricht. Der Pfarrer kommt unvermittelt dazu, und nun berichtet Geutebrück, wie er zurück in seinen ursprünglichen Lebenskreis gehen wird, um den "Tempel Gottes" 15) zu bauen, dessen Name für ihn "Volk" heißt. Geutebrück bietet weiterhin dem Pfarrer die Hand zur Versöhnung mit dem matten Satz: "Sonst haben Sie recht behalten, Herr Pfarrer" 16). Der Tod des Mädchens - so ist wohl der Schluß gedacht - hat dem künftigen Leben Geutebrücks noch keinen eindeutig umrissenen Inhalt, wohl aber eine gewisse Richtung gegeben; denn: "Jetzt weiß ich auch besser den Namen des Tempels" 17).

ACHTES KAPITEL

Zu Beginn des Jahres 1920 hatte Bacmeister die Skizzen zu "Hauptmann Geutebrück" beiseitegelegt. Seine dramatische Tätigkeit ruht vorübergehend; denn er befaßt sich mit der Geschichte des südwestlichen Deutschland, das seit 1907 seine Wahlheimat ist. In der Chronik der "Herren von Zimmern" liest Bacmeister die Geschichte des von Karl V. hingerichteten Grafen Vogelsberger, den "einer namens Lazarus Schwendi" dem Kaiser ausgeliefert hatte. In diesem Buch heißt es von dem nach diesem Verrat zum Ritter geschlagenen Schwendi: "Wie reich, wie hoch angesehen er auch geworden sein mag, so muß er doch ein stetiges Nagen am Herzen gehabt haben" 1). Dieser Bericht läßt ein neues Drama entstehen, "Lazarus Schwendi" 2), das wiederum - wie "Barbara Stoßin" - zur Lutherzeit spielt.

Lazarus Schwendi hat seinen Freund, den Grafen Vogelsberger, als er bei ihm zu Gast war, als Feind des Reiches den kaiserlichen Schergen in die Hände gespielt. Ein großes Ereignis steht nun bevor: der Besuch des Kaisers, der die Hinrichtung des Freundes verteidigen will. Lazarus spricht seiner Frau gegenüber zugleich von dem Mißtrauen zu dem Hauslehrer des Sohnes, der ihm "zu geisterweise, zu muckerisch" 3) ist. Lazarus' Bruder Thomas berichtet Hanna von einem Brief, in dem von ihrer Neigung zu dem Hauslehrer die Rede ist. Diesen Brief nun will Hanna zum Anlaß nehmen, die bisher verheimlichte Gemeinsamkeit mit Jürgen, die allein ein "Suchen nach Gottesklarheit in der Menschentiefe" 4) ist, zu gestehen. Lazarus tritt ein und erzählt von der Absicht des Kaisers, ihn zum Ritter zu schlagen. Der Hauslehrer hat Hanna inzwischen überzeugen können, daß Lazarus den Grafen verraten hat; Hannas Geständnis unterbleibt. Lazarus kann sich den verräterischen Brief verschaffen und

will nun Jürgen verhören. Auch Hanna besteht darauf, da sie von der Überlegenheit des Hauslehrers gegenüber solcher Verdächtigung durch einen Unbekannten weiß und sie sich letztlich eine Wandlung ihres Gatten dadurch erhofft. Selbst der Abt Medardus verdächtigt schließlich Hanna offen des Ehebruchs. Als Ritter kehrt Schwendi zu seiner Gattin zurück, nachdem der Kaiser einen anderen Weg eingeschlagen und die Standeserhöhung auf freiem Feld vorgenommen hat. Doch vermag sich Schwendi seines Rittertums nicht zu freuen. Hanna kann schließlich die begonnene Wendung seines Lebens durch ihre religiöse Kraft vollenden und eine grundlegende Wandlung des Mannes für die Zukunft erwirken.

Man hat dieses Schauspiel die "Tragödie vom äußeren und inneren Adel" 5) genannt und es ist in der Tat eine Dichtung, in der ein Mensch im Mittelpunkt steht, der um des äußeren Adels willen den Adel seiner Seele 6), seines Menschentums verliert. Dennoch umschreibt diese Kennzeichnung noch nicht die ganze Weite dieses Werkes, das auch und vor allem ein Ehe-Drama sein will 7). Es geht im Grunde hier wie in "Andreas und die Königin" um zwei völlig verschiedene Ebenen, auf denen Mann und Frau stehen und in deren Ausgleich - mag er sich als möglich oder unmöglich erweisen - die Dynamik des Dramatischen liegt. Im "Andreas" ist es der Vertreter einer starren Welt des absoluten Seins, der Johanna, der in der Sinnenwelt, einer - von Andreas aus gesehen - Welt des Scheins, Befangenen, gegenübersteht. Beide Sphären, übersteigter Geist und übersteigter Trieb, können nicht zum Ausgleich kommen und zueinander finden. In Tragik und Resignation mußte dieses Drama enden. Auch hier nun steht im Hintergrund die tragische Situation; denn eine tiefe Kluft hat sich zwischen den Ehegatten aufgetan, die zudem durch den sektiererischen Magister Jürgen und die damit gegebene Dreieckskonstellation vertieft wird. Auf der einen Seite steht die ethische Unbedenklichkeit Schwendis, auf der andern eine religiös-sittliche Macht, die "Geistgläubigkeit" seiner Gattin, die erheblich von der Persönlichkeit des Hauslehrers mitbestimmt ist. Für Schwendis tiefgreifende Wandlung im Sinne eines Ausgleichs beider Ebenen (hier im Gegensatz zu den beiden Extremen in "Andreas und die Königin" möglich) wird entscheidend, daß Hanna solche Höhe eines verinnerlichten Glaubens und einer tiefen Einsicht in ethische Notwendigkeit preiszugeben bereit ist 8) und um ihres Gatten willen sich in äußerster Bedrängnis zu ihm herabgeben will:

"Laß das ein Bündnis sein, mein Lazarus,

(Nimmt das Glas)

Ich trinke dir - nun erst die rechte Braut -

Aus meinem Glase mein Gewissen zu.

Mein Gott und Glauben, Geist und Leib und Seele.

Auf Heil und Unheil, Seligkeit und Sünde:

Sei gut, sei böse: ich will sein wie du.

(Trinkt)

Nun trinke auch, und siegele das Bündnis.

Dann laß mich untergehn in deinen Armen. -

Du zögerst?" 9)

Wieder wird eine symbolische Geste, nämlich das Aufheben und An-die-Lippen-setzen eines Glases entscheidend und geradezu Angelpunkt einer dramatischen Wende, die in einer bedeutsamen Steigerung mit zwei natürlichen Zäsuren im Zusammenhang mit dem Austrinken des Glases (Nimmt das Glas. - Trinkt.) sprachlich gestaltet wird. Hanna spricht zunächst schlicht die Bitte aus: "Laß mich nur diese Schuld wie jede teilen" 10). Nachdem sie das Glas ergriffen hat, zeigt sich, wie dieser Wunsch in eine religiöse Sphäre gehoben wird (es steht nicht zufällig hier die Mit-Teilung Christi im Kelch des Abendmahls dahinter); dies wird in einer quaderartigen Zusammenballung von Substantiven gestaltet, die außerdem noch vom Versrhythmus her ein zusätzliches Gewicht erhalten (V.4 und 5). Den Höhepunkt bedeutet dann Hannas Wunsch: "Nun trinke du und siegele das Bündnis".

Schwendi ist betroffen von solcher Demütigung, doch lehnt er sie ab, weil er weiß, daß nur ihre bisherige Haltung des Richtens, der Gegensätzlichkeit ihn wandeln und retten kann. Nur so erfüllt sie eine geradezu göttliche Aufgabe:

"Es steht dir nicht der absichtsvolle Prunk

Und macht dich fremd. - Bleib' mir die herbe Hanna

Und laß mich vor dir knien, bevor ich dich

In meine Arme reiße - Neige dich

Und sei mir Sünder gnädig" 11).

Es ist bezeichnend genug, daß hier sogar Worte aus der kirchlichen Liturgie verwendet werden, um die Situation deutlich zu machen. Hanna wird somit für Lazarus geradezu zur Sühnerin seines Vergehens.

In "Andreas und die Königin" war es der Mann, der aus eigener, tiefgreifender Vollkommenheit - wenn auch extremster Ausprägung - heraus ein Anstoß zur Wandlung seiner Gattin wird und der einen tragischen Tod erleidet, weil für beide Lebenshaltungen kein Ausgleich möglich war. Hier ist es umgekehrt, die Frau (im Hintergrund steht freilich ebenfalls ein Mann, Magister Jürgen), die den Grund zu einer Wesenswandlung des Ehepartners legt, wobei man allerdings auch hier im Unklaren bleibt, ob eine solche Wandlung überhaupt eintritt und welcher Art sie sein wird. Es ist vielmehr so, daß zunächst wieder eine Entfremdung der Eheleute sich zeigt. Hanna wird von Lazarus aus dem Zimmer gewiesen; denn dieser will die Nacht hindurch wachen. Er ergreift das ihm von Hanna eben gebotene Glas und schmettert es gegen den leeren Stuhl, auf dem er den Ermordeten zu erkennen glaubt. Damit hat Lazarus also zunächst die Versöhnung abgelehnt; doch sind selbst die Scherben dieses

Glases, aus dem Hanna getrunken hat, eine Abwehr der Bedrängnis durch den Ermordeten: "Du sitzt auf Scherben, Kobold!! -" 12). Gerade die Tatsache, daß Bacmeister für diesen entscheidenden Vorgang am Schluß des Dramas doch wieder zum dramatischen Wort gegriffen und sich nicht auf das szenische beschränkt hat, läßt das Ergebnis dieses Dramas so sehr im Zwielficht erscheinen 13). Was sich interpretierend zu diesen Schlußworten des Lazarus sagen läßt, ist einzig dies, daß der Gedanke an den Ermordeten den Ritter sein Leben lang begleiten wird; Lazarus wird als Symbol dessen ein Henkerbeil in seinem ihm nun zustehenden Wappen anbringen lassen.

Dieses Drama geht insofern einen Schritt über "Andreas und die Königin" hinaus, als hier nun Hanna selbst noch nicht die ganze menschliche Höhe erreicht hat, sondern auf eine Vervollkommnung ihres Wesens angelegt ist. Ihr fehlen jene extremen Wesenszüge, die Andreas so wenig überzeugend wirken lassen; Hanno entdeckt ihr Versagen, den "Mangel in der Treue" 14) ihrem Gatten gegenüber, und diese Erkenntnis erst führt sie zu ihrer wahren Aufgabe:

"Auf diesen Anruf hörte meine Seele:
Sie stimmte sich auf deine Seele ein,
..." 15)

Damit ist die Zuordnung dieser Frau in solch zweifacher Hinsicht sinnvoll; denn dank dieser Zuordnung erfährt Hanna auch eine Bereicherung ihres eigenen Lebens und Wesens, ohne daß auch diese Intention recht greifbar wird.

Zweifellos wirkt hier wie im "Andreas" noch jene von Bacmeister 1906 programmatisch festgelegte "Versittlichung" nach, die sich an einem dramatischen Helden erweisen müsse; aber die Erweiterung eines solchen theoretischen Lehrsatzes, die hier durch die Dichtung gegeben ist, läßt doch nicht in erster Linie an ein Schulbeispiel einer dramatisch-tragischen Theorie denken, als welches "Andreas und die Königin" in jeder Hinsicht anzusehen ist. Sicher handelt es sich auch hier wiederum um zwei Linien, die man wie im "Andreas" als Moral und Unmoral 16) kennzeichnen kann. Im Blick auf die Unterschiede beider Dramen kann man dennoch hier die bedeutsame Fortführung der Suche nach einem neuen dramatisch-tragischen Ideal sehen (wenn man "Lazarus Schwendi" auch allenfalls als latente Tragödie bezeichnen kann).

Bacmeister ist auch in den beiden folgenden Tragödien noch auf der Suche nach dieser neuen tragischen Situation, die sich bemerkenswerterweise - ein entscheidendes Kennzeichen des jüngeren Bacmeister - meist 17) zwischen Mann und Weib innerhalb der Ehe ergibt und dort am klarsten und überzeugendsten werden wird, wo sich der Dichter von den Fesseln seiner Theorie am meisten befreit hat.

NEUNTES KAPITEL

Eine erste Höhe seines dramatischen Schaffens kann Bacmeister dann im folgenden Jahr 1921 erreichen; der Dichter vollendet damals seine Tragödie "Die dunkle Stadt" 1), die 1923 in Stettin uraufgeführt wird. Nicht zu Unrecht ist gerade dieses Werk Gegenstand einer ausführlichen literarhistorischen Untersuchung geworden 2), die zwar bedeutsame Perspektiven gewinnen kann, der aber letztlich die rechte Zusammenschau dieser Einzelergebnisse fehlt.

Von dieser Tragödie aus gesehen, sind einzelne Gestalten der vorausgehenden Dramen als unmittelbare Vorstudien anzusprechen. Der Asket Andreas in "Andreas und die Königin", der sektiererische Magister Jürgen in "Lazarus Schwendi", selbst der lutherische Zimmergeselle Veit in "Barbara Stoßin" - sie alle sind eigentlich Vorstufen zu Hanno Boytin, der zentralen Gestalt dieses Werkes, mit der Bacmeister nun erstmals eine Tragik gestalten kann, die aus einer entscheidenden religiösen Fragestellung erwächst. Damit aber ist zugleich ein erster und entscheidender Beitrag zu einem Tragödientypus geleistet, den Bacmeister selbst den "intelligiblen" nennt. Alle nun folgenden Tragödien bis hin zu "Lionardo da Vinci", dem letzten dramatischen Werk, wollen gewissermaßen als Facettierungen dieser Konzeption verstanden sein; denn Bacmeisters einsames Ringen um eine neue deutsche Tragödie des 20. Jahrhunderts - das unterscheidet ihn grundsätzlich vom verwandten Ringen P. Ernsts, E.G. Kolbenheyers oder W. v. Scholz' - ist ein Ringen um die Gestaltwerdung der "intelligiblen Tragödie" als einer neuen Möglichkeit des Tragischen. Erst im Laufe der ausführlichen Interpretation der "Dunklen Stadt" kann ein erster Versuch einer Definition des neuen Tragödienbegriffes vom dichterischen Werk her gewagt werden, der aber noch einer vielfachen Ergänzung und Erweiterung durch das fernere Schaffen bedarf.

Bacmeister verlegt den Schauplatz dieses Werkes, dessen Umwelt und Gestalten er dem Roman "Der Roland von Berlin" von Willibald Alexis entnimmt, in das späte Mittelalter; auch hier ist also wie vielfach früher ein historischer Stoff gegeben. Doch weit anders als in den vorhergehenden Werken - für die das Historische gleichsam äußeres Kolorit bleibt - wirkt hier der Zeithintergrund unmittelbar auf das Geschehen ein. Erstmals gestaltet Bacmeister hier ein Drama der Zeitenwende, ein Drama im Schnittpunkt zweier weltgeschichtlicher Epochen; denn der Aufbruch der Neuzeit im endenden Mittelalter - das ist die historische und geistesgeschichtliche Perspektive dieses Werkes, in dem eine neue, freie religiöse Auffassung den bestehenden Mächten staatlicher wie religiöser Art gegenübersteht.

Balthasar Boytin, der Bürgermeister einer Stadt, teilt seinem Bruder Hanno mit, daß dieser vom Rat als Nachfolger eines verstorbenen Mitgliedes ausersehen sei. Hanno gerät damit in eine gefährliche Lage; denn nach dem Gesetz der Stadt verfällt derjenige, der ein solches Amt ausschlägt, dem Bann.

Hannos ursprüngliche Absicht, dieses Ansinnen abzulehnen, weicht im Gespräch mit seiner Frau einer Unentschlossenheit, ja schließlich dem Entschluß, die Wahl anzunehmen. Eine endgültige Entscheidung sucht er in der freien Natur. - Inzwischen berichtet die alte Buchin Käthe, der Frau Hannos, von einem ungewöhnlichen Ereignis in der Stadt. Eine Dirne, die nach kirchlichem Gebot vom Sakrament ausgeschlossen ist, hat den Leib des Herrn vom Altar geraubt, um damit - der Lehre der Kirche gemäß - den Tod zu essen. Es erfolgt ein Verhör des Mädchens durch den Abt, bei dem auch Hanno im Namen "alles Volkes" 2a) zugegen ist. Der Abt bezeichnet das Mädchen als Hexe, jedoch Hanno tritt für sie als eine Heilige ein. In einem unbewachten Augenblick aber vergiftet der Abt die "rote Leie"; er führt ihren vom Volk erwarteten Tod herbei, um den Lehren der Kirche zum Sieg zu verhelfen. - Der vierte Aufzug führt nun in die Ratsversammlung, deren Gesprächsmittelpunkt weniger die "rote Leie" als vielmehr das jetzt offenbar und bekannt gewordene Ketzertum Hanno Boytins ist. Der eintretende Bürgermeister sieht in der sofortigen offiziellen Wahl seines Bruders und (da seine Ablehnung schon jetzt bekannt ist) der darauf folgenden Verbannung die einzige Möglichkeit, ihn dem Zugriff der Kirche und damit dem Tod auf dem Scheiterhaufen zu entziehen. Doch bei den Ratsherren stößt er auf erheblichen Widerstand; von ihnen wird Hanno jetzt als geisteskrank und völlig untauglich für das in Aussicht genommene Amt erklärt. Hanno tritt ein; zum Erstaunen des Bürgermeisters nimmt er die Wahl an. Damit bleibt Hanno also in der Stadt und wird nun auf Betreiben des Abtes ins Gefängnis geworfen und gefoltert. Die Möglichkeit einer Befreiung, die der Anführer der Stadtknechte selbständig vorbereitet hat, lehnt Hanno ab; er geht seinen Weg zu Ende, der am Scheiterhaufen endet. - Ein kurzes Nachspiel zeigt einen wachhaltenden Hellebardier und den Abt vor dem noch glühenden Scheiterhaufen; beide bewegt das Schicksal dieses Mannes und der Dirne, für die nur ein einziger Scheiterhaufen gebrannt hat.

In der das ganze Werk beherrschenden Gestalt Hanno Boytins hat Bürgermeister erstmals - nach mehreren Ansätzen in dieser Richtung, die, wie wir sahen, bis in die Jugendwerke hinabreichen - die ihm gemäße gefunden, den religiösen Revolutionär. Hanno ist ein Mensch voll Naturgläubigkeit, von einer geradezu mystischen Religiosität, die sich an der Freiheit gegenüber Kirche und Dogma erweist. Diese andersartige Religiosität läßt ihn bereits durch sein äußeres Verhalten als Sonderling, ja als Ketzer erscheinen. Er glaubt, Gott deutlicher und lebendiger in der Natur als im Münster, das für ihn mit Nietzsches "Gottes Grab" 3) ist, zu erkennen und meidet deswegen die Gottesdienste; denn alles naturhafte Leben und Wesen scheint auf ihn zugeordnet, nur für ihn und seine Erbauung vorhanden zu sein:

"Ich traf die Morgensonne unterwegs

Und eine Amsel sang mir durch die Glieder:

Da trank ich Gott genug und aus der Quelle" 4).

Die Welt, in der Hanno lebt, ist entscheidend bestimmt durch die "helle Stadt" der Offenbarung Johannis, "deren Licht gleich dem alleredelsten Stein" ist; für ihn bedeutet sie freilich keine gläubige Zukunftserwartung wie für die christliche Kirche, sondern jene Stadt ist in ihm selber, von den letzten irdischen Zeichen befreit und geradezu von ihm selbst geschaffen. In solcher Haltung steht er in seiner Umwelt, inmitten der "dunklen Stadt". Es kann nicht ausbleiben, daß diese Freiheit seines Geistes einen Gegensatz, ja einen Zusammenstoß bedingt, und es ist kein Zufall, daß dieser Gegensatz gerade zu Kirche und Staat und ihrem Anspruch in Erscheinung tritt, zu zwei menschlichen Ordnungsmächten also, die namentlich in ihrer mittelalterlichen Ausprägung eine Unter- und Einordnung und damit eine Beschränkung individueller Entwicklung fordern. Seine eigenständige religiöse Haltung bringt Hanno mit der offiziellen Kirche in Konflikt, die der Abt verkörpert; sie führt andererseits auch zum Widerspruch mit dem Staat, für den stellvertretend der eigene Bruder als Bürgermeister steht. Gerade dieser unüberbrückbare Gegensatz zum Bruder, der im Grunde ein solcher zur ganzen "erzbeschwerten Menschheit" 5) ist, macht Hannos für seine Umgebung kaum faßliches Menschentum aus. Der Dichter läßt das grundverschiedene Wesen dieser beiden Männer an einem Wort Käthes, der Frau Hanno Boytins, aufleuchten, wenn sie zu ihrem Gatten einmal sagt:

"Die Seele deines Bruders steht da draußen
Als Turm und Brücke, Mauerkranz und Speicher
Gesichert da und überlebt sein Leben:
Von deiner weiß ich kaum die Form und Farbe" 6).

In diesen Versen kommt unübertrefflich etwas von der nüchtern-praktischen Veranlagung des Bürgermeisters zum Ausdruck, die sich in der Sorge um Schutz (Turm, Mauerkranz), in vorsorglichem Weitblick (Speicher), in greif- und sichtbaren Manifestationen einer umsichtigen Führung der Stadt ausweist, deren besonderen besonderen Kennzeichen der Bürgermeister sein innerstes Wesen mitgeteilt hat. Dagegen kennt Hanna von ihrem eigenen Mann nicht einmal die Konturen seines seelischen Lebens und Wesens.

Hannos gewonnene Position, die er von Anfang des Dramas an inne hat, eine solche überlegener Geborgenheit und Gelassenheit, äußert sich in seiner inneren Heiterkeit, die ihm auch durch die drohende Strafe der Verbannung aus der Stadt nicht genommen werden kann und die er selbst im Kerker noch bewahrt. Hanno bleibt - wie es in einer Regieanweisung des 1. Aufzuges heißt - "unverbannt aus sich selber" 7) und damit wird etwas sehr Wesentliches über ihn ausgesagt (wenn auch nicht im Drama gestaltet!). Der besondere mystische Charakter von Hannos Religiosität wird darin deutlich, daß er weiß, wie schwer ein anderer Mensch zu solchem Erleben hinfindet; ja er empfindet es geradezu schmerzlich, daß er "den Segen niemand weiterschenken kann 8) und

in anderen Sphären leben muß, wie seiner Frau bewußt wird. Gerade hier wird nun auch die Problematik einer solchen Gestalt deutlich, um die der Dichter sehr wohl weiß. Denn ein solches "Außenseitertum" eines Menschen - der Ketzer Hanno ist dafür nur Symbol - bedingt stets die Gefahr einer Abgeschlossenheit; eine solche Haltung entbehrt jeder Möglichkeit einer Bewährung und damit der Gegenkraft, der polaren Spannung. Gerade dann, als Hanno mit dem Gedanken spielt, das angebotene Amt anzunehmen, gewinnt diese Berufung für ihn eine solche gewandelte Perspektive:

"Vielleicht laß ich mich doch - als Widerpart,
Wie ihn die Menschen alle brauchen - wählen" 9).

Hanno lebt von Anfang des Stückes an in einer latenten Spannung zu seiner Umwelt, die durch den Kirchenfrevler der "roten Leie" zum offenen Ausbruch kommt und tragisch endet. In der Forderung Hannos, bei dem Verhör des Mädchens zugegen zu sein - und zwar im Namen des Volkes -, zeigt sich, wie Hannos Entscheidung ausgefallen ist; er schließt sich nicht mehr wie bisher vom Volk ab, sondern von diesem Ereignis getroffen, sieht er jetzt darin seine Aufgabe, geradezu als Anwalt des Volkes aufzutreten.* In Hanno gewinnt das Mädchen, das entgegen der Erwartung aller am Leben geblieben ist, zudem einen Beistand für ihre trotzig Haltung; denn an diesem Ereignis kann Hanno dem Abt in besonderer Weise seine im eigentlichen Sinn des Wortes "protestantische" Haltung darlegen, die jetzt die ganze Tragweite des Gegensatzes zur Kirche deutlich werden läßt; denn selbst die Funktion des Priesters nimmt Hanno in Anspruch:

"Dieses Mädchen, Abt,
Wiegt euch das volle Münster dreimal auf,
Wenn ihr die Schalen füllt mit echtem Glauben, -
Und war, zerschlissen wie sie dasteht, werter
An den Altar zu treten als die alle,
Die ihre fromme Pracht nach vorne trugen.
Sie ist so nah' an einer Heiligen,
Wie ihr sie nah' am Teufel glaubt.

Leie: O Herr!
(Kniert lobüberladen nieder und weint, armselig in
ihrem kurzen "Schandemantel".)

Hanno: (die Hand auf ihren roten Haaren)
Ich fühle eine Predigt auf der Zunge,
Wie sie das Volk noch nie gehört, das dich
Zerrissen und bespien hat" 10).

Diese neue Aufgabe Hannos weist auf das besondere Anliegen des Dichters, nämlich die Erringung einer dogmen- und kirchenfreien religiösen Haltung hin, die zunächst natürlich an ein reformatorisches Christentum denken läßt (im Sinne

des allgemeinen Priestertums bei Luther), von der aus aber auch Linien zur mittelalterlichen Mystik führen. Hanno klagt Kirche und Priester scharf an:

"...Euer Münster

Worin der Mensch sich hoch erleben sollte,
Ist Gottes Grab geworden, nur durch euch.
Hängt euren Küster auf, der diesen Augen
Die Büsserin nicht ansah, und sie bannte
Um ihres Rockes willen. - Stellt sie aus,
So wie sie ist, und spricht sie denen heilig,
Die sie zerrissen haben: - Das wär' geistlich
Von euch gehandelt, - gottesgeistlich, Abt! - " 11)

Als Hanno zurückkehrt, ist er erschüttert über die Ruchlosigkeit des Abtes, den er offen des Mordes anklagt. Wie ein feierlicher Schwur klingen seine Worte angesichts des toten Mädchens:

"Du dunkles Meer der Menschentraurigkeit!
Und doch ist Freude der Beruf der Erde! -
Warum wird sie denn uns nur so verbaut,
Die wir die freiste Stirne dafür haben? -
Du armes Tier mit deiner roten Mähne! -
Wenn ich daraus die Lohe nähme, Leie,
Die Finsternis der Wälder zu verbrennen,
In denen deinesgleichen sich verirrt?
Wenn ich - sie selber locken mich - wenn ich
Mit einem Blitz aus meinem hellen Himmel
In ihre Wolkennacht hinunterschläge?
Mein Herz hat mir schon wunderbar gewinkt,
Doch fehlte noch das schicksalhafte Zeichen:
Der Notschrei in der Nacht. Der schrie aus dir.
Nun will ich, daß es über denen (draußen) tage!"12)

Diese Verse beschließen den 3. Aufzug; sie zeigen den äußeren wie inneren Höhepunkt des Werkes an. Hanno hat stets seine Berufung gefühlt, in die Dunkelheit vorzudringen, die das Merkmal seiner Umwelt ist. Letzte Überzeugung von einem solchen Auftrag und dessen Ausrichtung auf ein Ziel hat freilich erst der "Notschrei in der Nacht" in ihm geweckt. Diese Verse nehmen die für die Gestaltung des Dramas so wesentlichen symbolischen Farbkontraste auf, mit denen die beiden Gruppen einander gegenübergestellt und voneinander abgegrenzt werden. Wie Helle und Dunkel, wie Tag und Nacht in ihrer Unversöhnlichkeit und Unvereinbarkeit steht Hanno in seiner Umwelt. Diese antithetischen Elemente, die E. Bidschof 13) mit Recht hervorhebt, dienen

der Kennzeichnung der beiden Fronten und der Konkretisierung der im wesentlichen geistigen Problematik des Werkes. Das rote Haar des Mädchens ruft in Hanno die Vorstellung von dem Feuerbrand hervor; dieses Bild wiederum führt zu dem kosmischen Gleichnis des Blitzes in wolkiger Nacht. Wir haben hier ein Beispiel der Intensität der Bacmeisterschen Bildgebung vor uns. Die "rote Leie", auch das wird an dieser Stelle deutlich, steht eindeutig auf der Seite Hannos, war sie doch Anlaß, daß dieser erst zu einer wahren Selbstverwirklichung gefunden hat. Auch das Mädchen war einst im Raum des Dunklen, Nächtigen befangen: Hannos Leben ist gerade dadurch sinnvoll geworden, daß die "rote Leie" durch ihn zum hellen freien Dasein geführt wurde.

Das Ketzertum Hannos steht durchaus noch im Zeichen echter christlicher Paradoxie, wenn er das Mädchen kurz vor seiner Verhaftung als die Frömmste bezeichnet, die der Abt zwang, "sich Gott zu stehlen" 14), in dem bedeutsamen Doppelsinn den dieses Wort hier hat. - Der 5. Aufzug des Stückes, die Kerkerszene, ist nichts anderes als ein großer Abgesang auf das Leben Hannos, der mit einer in inneren Kämpfen und Anfechtungen errungenen Kraft der Bewährung seine letzte Leidenszeit durchsteht. Hier findet sich zugleich die Abschiedsszene von seiner Frau; ihr kündigt er noch einmal von dem inneren Zwang, der ihn in eine äußerlich so ausweglose Lage gebracht hat, der ihn aber andererseits mit kostbaren Erfahrungen vertraut gemacht hat. Doch heißt es bezeichnend genug in einer Regieanweisung von diesem letzten Gespräch mit seiner Frau: "Über sie hinaus".

"Der Leib liegt hinter mir. Er ist erledigt.
Die Schale hat gedient; der Kern ist reif.
Was noch? - Da Gott sich so zurechtgefunden,
Daß er in mir sich als die Welt begreift,
Und segnet sich vom Anfang bis zum Ende
Und kennt und segnet sich auch noch als - Leid. --
- - -

"...Der Tat entquoll
Mir unverhofft mein Glück in neuer Farbe:
Der Gott, der einsam in mir niederbrannte,
Ging plötzlich strahlend von mir aus als Kraft, -
Und Zorn und Mitleid trafen sich als Liebe: -
Wovon das Herz den feinsten Vorteil hat. - - " 15)

Wie Schale und Kern verhält sich für Hanno äußeres Leben und inneres Wesen eines vollendeten Menschen, eines Menschen, in dem Gott Gestalt oder, wie Bacmeister in Anlehnung an die Mystik sagen kann, Welt geworden ist. Wie überhaupt diese Vorstellung von einem Gott, der auch noch das Leid umgreift und in die göttliche Sphäre einbezieht, mystischen Ursprungs ist und etwa auf Jakob Böhme hinweist. Auch hier tritt wieder das entscheidende Bild von Licht und

Farbe als Kennzeichnung des geistigen Erlebnisses in Erscheinung. Hanno weiß um die Vollendung seiner Aufgabe und seines Auftrags. Er geht in den Tod im Bewußtsein, daß er nach außen hin scheitern mußte, weil ein Versuch, "als einziger Eimer/ Den Born der Finsternis auszuschöpfen" 16), an den realen Gegebenheiten der Welt Schiffbruch erleiden muß. Hanno scheitert aber nicht nur daran, daß er völlig auf sich gestellt ist; seine Tragik resultiert letztlich aus der Unvereinbarkeit von Bestimmung und Wirklichkeit dieser Welt:

"Du dunkles Meer der Menschentraurigkeit!
Und doch ist Freude der Beruf der Erde! -" 17)

Hannos Aufgabe war die Auseinandersetzung mit dieser Menschenfinsternis und weil er dem Angriff gegen den eigenen Bruder ausweichen wollte, sieht er an der Gestalt dieses Mädchens den Schrei der "Menschenfinsternis" 18) aufsteigen, der in der "Gottesfinsternis" 19) der offiziellen Kirche erstickt wird. Es ist schließlich Hannos Frau, die seine Sendung verstanden hat, als sie um die Unangreifbarkeit seines inneren Wesens weiß "Was heißt das denn: ein Licht noch zu verbrennen?" 20)

Es ist dramaturgisch gesehen durchaus sinnvoll, wenn Bacmeister Hanno Boytin zusammen mit einer Dirne, den untadeligen Menschen mit der Verworfenen auf dem Scheiterhaufen enden läßt, um damit ein allgemeines Lebensgesetz zu gestalten, nämlich die Tragik jeder Lebensform - ob gut, ob böse -, die sich von der herkömmlichen und üblichen unterscheidet 21).

Eine besondere Wichtigkeit - auf die Bacmeister in seinem Nachwort 22) verweist - kommt dem Nachspiel zu, das sich an den 5. Aufzug anschließt. Hanno ist tot, aber sein Geist lebt. In sternheller Frühlingsnacht hält ein Hellebardier Totenwache, die er sich ausgebeten hat. Er kennt die Unschuld des Verbrannten und seiner Haltung stimmt selbst der Abt in versöhnlichem Ton zu und nähert sich damit dem "Umpredigen" 23), das Hanno einst von ihm gefordert hatte:

"Er hat die Sünderin erkannt. Ich will
bei seiner Einsicht in die Schule gehn,
Und möchte mehr von dieser Maid erfahren" 24).

An der eintretenden Wandlung dieser beiden Beteiligten sollen die unmittelbaren Ergebnisse der Sendung Hannos herausgestellt werden. Der Hellebardier im besonderen hat Hannos Auftrag an die Umwelt übernommen; er kann jetzt dem Geschehen eine tiefe Deutung geben; sprachlich gesehen ist hier wohl der Höhepunkt des Dramas erreicht:

"Die Glut von dieser Scheiterhaufenasche
Und jene Sterne droben sind ein Licht.
Dazwischen ragt der schwarze Münsterturm,
Ein Denkmal ungestirnter Finsternisse:

Die wirft sich klöppelschwingend auf das Licht
Und würgt es mit Geläute. - Nun geht hin
Und morgen dürft ihr wieder wen verbrennen" 25).

Wieder stehen sich hart und unversöhnlich zwei Welten gegenüber: das Feuer des Scheiterhaufens, das im harmonischen Zusammenklang mit den Sternen gleichsam göttliche Bestätigung erfährt, daneben das Symbol der Priesterkirche; finster, schwarz, ungestirnt heißen hier die Beiworte. Mit dem beginnenden Glockenklang hebt ein gewaltiges, dichterisch geschautes Ringen an, in dem schließlich der Münsterturm Sieger bleibt.

Wenn man zu Recht betont hat, daß das szenische Geschehen hier am stärksten von allen Bühnenwerken Bacmeisters Anteil am dramatischen Geschehen hat 26), so hängt das nicht zuletzt mit der außerordentlich realistischen und lebendigen Gestaltung der Menschen dieser "dunklen Stadt" zusammen. Bereits am Ende des 2. Aufzugs ist dem Dichter eine überzeugende Figur in der alten Buchin, einem klatschsuchtigen Weib, gelungen. Vollends aber bietet die Versammlung der Ratsherren, der der gesamte 4. Aufzug gewidmet ist, die Möglichkeit, eine Reihe von sehr unterschiedlichen Charakteren vorzuführen, an denen das Geschäftige und doch letztlich Unerfüllte der Menschen in dieser Stadt veranschaulicht werden soll 27). Da ist etwa Zademack, der ähnlich wie die Buchin eine verzerrte Darstellung der Ereignisse gibt, Moll, der dem Leben in allen Situationen angenehme Seiten abgewinnen will, Ferbitz, der nur auf eigenen Vorteil bedacht ist und schließlich der kluge Kuhlemey, der rasch die Meinungen anderer durchschaut. An solchen einzelnen Figuren ersteht hier das Wesen der dunklen Stadt, die das eigentliche Gegenüber zu Hanno darstellt.

Wenden wir uns noch einmal der sprachlichen Seite des Dramas zu, so fällt nahezu in jedem Vers der reiche Symbolgehalt des Werkes auf. Symbol ist die mittelalterliche Stadt selbst, der Schauplatz der Handlung; so sind ihre Mauern ein Zeichen ihrer Enge und Abgeschlossenheit: als Aufgabe sieht Hanno das Niederstoßen dieser Mauern vor sich 28). Auch das Münster ist - wie wir bereits sahen - symbolisch zu verstehen; die Menschen der dunklen Stadt haben es zu "Gottes Grab" 29) gemacht; Hanno kann in seinem Höhenflug lachend um die Münsterspitze kreisen und auf das Bauwerk herabsehen, in das die Menschen Gott eingemauert haben 30). Der "dunklen Stadt" kommt geradezu eine seelisch-menschliche Funktion zu; sie hat Hanno "beleidigt" 31) und von hier aus ergibt sich der Zusammenstoß. Andere irdische Erscheinungen werden ebenfalls personifiziert: der Leib gilt Hanno als "dunkler Bruder" 32), das Feuer des Scheiterhaufens als "ungestümer letzter Freund" 33). - Damit stehen ähnliche Vergleiche in Zusammenhang, die meist einen abstrakten Begriff verdeutlichen: die Menschentrüchtigkeit, der sich Hanno gegenüber sieht, ist wie ein dunkles Meer 34), wie die "Finsternis der Wälder" 35).

Die Menschheit, die nicht wie der Mensch im lichten Bereich den Höhenflug des Geistes antreten kann, nennt Hanno "erzbeschwert" 36). Als Hanno den Abt auf seine eigentliche Aufgabe hinweist, geschieht es mit dem Bild, die Schalen mit echtem Glauben zu füllen 37); die Liebe Hannos zu Käthe, in der sie sich emporgehoben fühlt, lächelt ihr zu 38). Der Bürgermeister charakterisiert die Ratsherren als "meinungslose Herde" 39). Der Geist Hannos ist wie ein "heitrer Wundergarten" 40). Zadernack, einen der Ratsherren, kennzeichnen Hannos Worte als "init Schwefel gefüllt" 41). In einer Regieanmerkung heißt es von Hanno: "Seine Geste führt in den lachenden Tag hinaus" 42). Ein Wort der Bibel nennt Hanno einen "blütenreichen Text" 43). Ferbitz sieht für die Stadt "schwarze Folgen" voraus 44) sollte Hanno gewählt werden. - Eine weitere bemerkenswerte Eigenschaft der Sprache Bacmeisters sind ferner die verbalen Metaphern, die sich hier in besonderer Weise finden. Ursula, die Tochter des Bürgermeisters, wird in einer Regieanmerkung ein "schmollendes Fragezeichen" 45) genannt. Käthe spricht von dem "sich kräuselnden Verstand" 46); die Fenster der Wohnstube Hannos sind - nach einer Regieanmerkung: - "mehr herein- als hinausblickend" 47). Ähnlich wie die häufig verwendete Antithetik licht-dunkel stehen andere Bilder einander gegenüber, das Nein Hannos im Rat, an dem der Bürgermeister sein Ja wetzen würde 48) oder das "Herz voll blauer Weite" Hannos und das des Bürgermeisters, das ein "Spind für Akten" 49) ist. - Der Eintönigkeit des jambischen Verses geht Bacmeister durch die reiche Verwendung des Enjambements aus dem Wege, das zur Auflockerung des starren Versschemas dient. An dramatisch besonders bewegten Stellen verteilt Bacmeister eine Verszeile auf zwei oder selbst auf drei Sprecher; vgl. etwa:

Bürgermeister: Ich will denn sehn,

Hanno: Leb' wohl.

Bürgermeister (läßt Ursula herein):

Hier ist noch eine,

Die Abschied nehmen will" 50).

Für Bacmeister stellt sich im Rückblick das Neue, das diese Tragödie bringt, als der Übergang von der "ethischen Tragödie" zur "intelligiblen" dar. Bacmeister grenzt diese Tragödienform scharf vom rein Gefühlsmäßigen wie vom rein Rationalen ab, wenn er das intelligibel nennt, "was sich nicht mehr wie das Seelenhafte von Gemüt zu Gemüt oder wie das Intellektuelle von Verstand zu Verstand, sondern nur noch von Geist zu Geist mitteilen läßt" 51). Damit entkräftet Bacmeister von Anfang an den gegen ihn gelegentlich erhobenen Vorwurf, seine Dramen seien blasse und leere Gedankenkonstruktionen. Bereits von der Konzeption her sind sie das keineswegs; denn in immer neuen Ansätzen versucht Bacmeister, seinen Begriff "Geist" festzulegen und von dem üblichen Bedeutungsgehalt des bloß Verstandesmäßigen zu lösen. Ein Werk wie die "Dunkle Stadt" kann vollends den Beweis erbringen, daß hier aus hoher geistiger Problematik heraus wirkliches

Theater geschaffen wurde, d.h. ihre Umsetzung in die Spielebene gelungen ist. Im Sinne dieser echten und lebendigen Bedeutung des Begriffes "Geist" kann Bacmeister auch von Boytin als seiner "ersten geistigen Zentralgestalt" 52) sprechen, mit der er über seinen "Anthropogenie"-Aufsatz und die schematische Festlegung des Tragischen hinausgeht.

Bacmeister hat unmittelbar eine zweifache Erläuterung dieser Tragödie gegeben. Einmal stellt er ihr zwei Leitsätze voran, ein Wort Giordano Brunos, das von den wenigen Menschen spricht, für die das altchristliche "Sursum corda" angestimmt werde, ferner ein Satz des Freundes Willy Schlüter: "Nun aber ist die Zeit erfüllt, wo alle Menschen die Schönheit des Geistes schauen sollen". Beide Sätze sollen in ihrer Gegensätzlichkeit das eigentliche Anliegen des Werkes aufzeigen und damit die Hauptgestalt Hanno Boytin charakterisieren; denn sie ist nichts anderes, als der Vertreter der hellen Geistswelt, der sich der "dunklen Stadt" gegenüber sieht und notwendig scheitern muß, aber innerlich doch letztlich als Sieger triumphiert. Bacmeister wendet sich ferner in einem Nachwort unmittelbar an den "Bruder Regisseur", indem er zu ihm von den besonderen Voraussetzungen der Darsteller eines solchen Werkes spricht. Dem Dichter geht es darum, daß von dem Regisseur wie dem Schauspieler ein vertrautes Verhältnis zu dieser besonderen Art "Licht" und dieser besonderen Art "Dunkelheit" geschaffen wird. Es handelt sich hier um ein "Begreifen", das nicht in erster Linie die Kunst des intuitiven Einfühlens verlangt, sondern die Art dieser Gegensätzlichkeit"" muß erst im Gehirn verkocht werden" 53). Damit betont der Dichter auch und eigentlich am meisten das "geistige" Erfassen als die eigentliche Möglichkeit der praktischen Umsetzung eines dramatischen Dichtens, an dem auch der Denker Anteil hat. Bacmeister hebt sein dramatisches Werk von dem bisher üblichen ab: "...hier wird nicht aus den Sinnen und aus der Seele, sondern aus dem Geiste heraus geliebt und gelitten, gelacht und gestritten" 54). Das Problem der Formwahl spielt hier ebenfalls eine Rolle; die klassische Form ermöglicht "den Einsatz der ganzen schöpferischen Inbrunst für den Ausbau des neuen Innerlichen" 55).--

Die in der Zeit zwischen 1909 und 1921 entstandenen und abgeschlossenen Dramen (mit Ausnahme des "Primus") faßt Bacmeister in einem Sammelband zusammen, der 1922 unter dem Titel "Innenmächte" erscheint. Bacmeister entnimmt dieses Stichwort dem Sprachschatz des Biosophen Willy Schlüter 56), den er im Januar 1921 persönlich kennengelernt hatte. Schlüter hat in der Folgezeit durch seine Gedankenwelt außerordentlich stark auf Bacmeister eingewirkt. Dieser Denker wird uns im Zusammenhang mit späteren Werken immer wieder begegnen. - Mit dem Wort von den "Innenmächten" hat Bacmeister diese vier Dramen einheitlich ausgerichtet; es geht dem Dichter dabei nicht um psychologische oder gar pathologische Affekte als Gemeinsamkeit dieser Schauspiele, wie man zunächst bei diesem Stichwort denken könnte, sondern um zeitlose Mächte, um die er in diesen Wer

ken

ringt. A.v.Grolmann hat recht, wenn er als entscheidende Innenmacht das Problem der dogmatischen oder dogmenfreien Kirche ansieht 57). Es geht nicht um den Zusammenstoß von äußeren Mächten und Kräften in diesen Werken; allein das religiöse Moment im Leben einzelner ist entscheidend. Deshalb ist es auch kein Zufall, daß drei dieser insgesamt vier Dramen in der Reformationszeit spielen.

ZEHNTES KAPITEL

Im Sommer 1922, als die beiden Bände "Innenmächte" und "Überstandene Probleme" durch den Verleger Georg Müller angenommen waren und der Dichter zuversichtlich dem Erfolg beider Bücher entgegenseht, verwirklicht er eine schon lange gehegte Absicht; er schreibt wiederum ein Prosa-Lustspiel (in vier Aufzügen) unter dem Titel "Die Schlange" 1).

Was Bacmeister hier nun versucht, ist die lustspielhafte Sublimierung jenes Eheproblems, das in den Schauspielen der "Innenmächte" (mit Ausnahme der "Dunklen Stadt") stets zu tragischen Entwicklungen und Zusammenstößen geführt hat. Eine Frau droht hier ihren Mann an Astrologie und Okkultismus zu verlieren; in den überraschenden Wendungen des letzten Aufzuges finden sich die beiden Ehegatten wieder - so könnte man mit G.Brod 2) das Geschehen dieses Werkes kurz umreißen.

Das Stück spielt "an einem Sommernachmittag und -abend in Park und Schloß des Fürsten Fritz" (die Hauptgestalten des Werkes tragen - ein Hinweis auf die Zeitlosigkeit der Handlung - nur Vornamen). Der Adjutant des Fürsten wartet in einer Laube auf dessen Gattin, die ihn dorthin beschieden hat, um von ihm Unterstützung gegen einen indischen Magier zu erbitten, der sich als Prinz Narrana ausgibt und mehr und mehr mit seinen mystischen Spekulationen Einfluß beim Fürsten gewinnt und diesen seiner Gattin entfremdet. In solcher Situation gesteht der Adjutant der Fürstin seine Liebe. In ihrer Bedrängnis ruft Elisabeth um Hilfe und gibt dabei vor, eine Giftschlange gesehen zu haben. Die Hofdame Scheelendorf eilt herbei, kurz darauf der Fürst selbst. Bei dieser Gelegenheit spricht er von seiner bevorstehenden Reise zusammen mit dem Magier, von der seine Gattin freilich nichts wissen will. Schließlich verspricht der Fürst auf ihr inständiges Bitten hin, von Grenadieren unter der Führung des Adjutanten den Park durchsuchen zu lassen, obwohl er bereits Elisabeth durchschaut hat und nicht an die Realität dieser Schlange glaubt. Fürst und Adjutant beschließen, die Schlangenhändigerin des eben im Städtchen angekommenen Zirkus zu veranlassen, an den Hof zu kommen und damit der leidigen Schlangengeschichte ein Ende zu bereiten. Eine tote Schlange, die der Gärtner Märzenbock inzwischen im Park gefunden hat, erweist sich als gestohlenen Eigentum eines kauzigen Originals, des Naturforschers Gramlich. Vom Adjutanten wird schließlich die Schlangenbe-

schwörerin herbeigebracht; sie ist niemand anderes als die Frau des angeblichen Prinzen, der mit der Zirkuskasse durchgebrannt war. Alles löst sich so harmlos "in einer Gegend, wo es überhaupt - keine - Schlangen gibt" 3), wie Fürstin Elisabeth am Ende des Stückes sagt.

Das Movens der Handlung des Lustspiels - das wird an diesem Schlußwort Elisabeths deutlich - ist die Erfindung der Schlange durch die Fürstin; auf diese Weise kann sie ihren Gatten, der ihr zu entgleiten droht, wieder gewinnen und dabei gleichzeitig die Annäherung des Adjutanten abwehren. Denn der Fürst ist in erheblicher Gefahr, von seinen eigentlichen Lebensaufgaben durch den Magier abgelenkt zu werden, der den Fürsten "in das krankhaft Übersinnliche... mit dem mystischen Firlefanzen" 4) hineintreibt. Im Zusammenhang mit der geplanten Reise, die "der Meisterschaft des Abscheidens" 5) dienen soll, erklärt der Fürst seiner Gattin; es gelte

"Kraft einer besonderen Übung des Willens,
von der Mannigfaltigkeit der Welt abzuschneiden
bis ins Ur-Eine, ins vorweltliche Nichts,
aus dem das Viele entsprang. Er wird mich also
aus dem Ursprung aller Dinge erleben lassen, um von
da aus aller Dinge mächtig zu werden" 6).

Doch für die Fürstin ist diese Reise nur eine "Narrenfahrt" 7). Im Grunde ist hier bereits - wie diese Sätze deutlich machen - das entscheidende Problem der "Schwebe" 8) vorgebildet, die geradezu als ein Aller-Dinge-mächtig-werden definiert werden kann. Zugleich aber zeigen diese Sätze, die mehr einem der Dialoge Platos als einem Lustspiel anzugehören scheinen, wie viele von dem schwerelosen Charakter und der Bewegtheit gerade dieser dramatischen Gattung verloren geht, wenn es sich um die Darlegung solcher rein philosophisch-weltanschaulichen Probleme handelt. Gerade hier wird auch der Unterschied zu dem Lustspiel "Der teure Tanz" zu sehen sein, in dem derartige Intentionen keine Rolle spielten, sondern das viel mehr von der Szene her gestaltet war. Zugleich leidet darunter die lebendige Gestaltung des Fürsten selbst, welcher mehr Sprachrohr seines Dichters als wirklich tragende Bühnenfigur ist. In noch viel stärkerer Weise gilt dies vom Prinzen Narrana, der in Wirklichkeit ein entlaufener Zirkusfakir ist. Seine astrologischen Studien lassen ihm die Reise notwendig erscheinen; denn "nur im Bunde mit den sphärischen Dämonen kann der Versuch, die angeborene Erde in uns zu überwinden, gelingen" 9). Ziel dieser Überwindung sei das "heilige Nirvana", der "dunkle Brunnen der welt schöpferischen Kräfte" 10). Eine Gestalt, die wie hier ausschließlich mit einem Sprachmaterial auf der Bühne in Erscheinung tritt, das geradezu dem philosophischen Vorstellungsbereich
Indiens

entnommen ist, kann nicht überzeugen. - Am meisten ist noch die Gestalt der Fürstin gelungen, die in Angst und Eifersucht dem Magier gegenübersteht und schließlich zu der List einer angeblichen Bedrohung durch eine Schlange (in Wirklichkeit natürlich eine Bedrohung durch den Adjutanten) greift und gerade diese List bringt ihr den geliebten Mann wieder zurück. Hier wird also die "Erlösung durch das Weib" im Bild gestaltet, von der in einem philosophischen Essay des Bandes "Überstandene Probleme" die Rede ist 11). Freilich gelingt diese Konkretisierung des Gedanklich-Philosophischen sehr zu ungunsten des lustspielhaften oder überhaupt des dramatischen Elementes und deswegen überzeugt dieses Werk - trotz echter Ansätze in dieser Richtung, etwa bei der Gestalt des Gärtners Märzenbock - nicht völlig. Gleichzeitig wird hier deutlich, wie sehr die Struktur der dichterischen Persönlichkeit Bacmeisters, zu der eben auch das denkerische Element notwendig gehört, weit eher für die gehaltvolle Tragödie als für ein schwereloses Lustspiel prädestiniert ist, das am allerwenigsten gedankliche Überfachtung verträgt.

ELFTES KAPITEL

In wenigen Tagen hat Bacmeister nach eigenem Bericht sein nächstes dramatisches Werk niedergeschrieben. Der Dichter wendet sich erneut einem tragischen Stoff zu: im Frühjahr 1923 entsteht die Tragödie "Arete" 1). Eine Tagebuchaufzeichnung aus dieser Zeit lautet bezeichnenderweise: "Eine Tragödie muß wie in einer einzigen hellwachen Mitternacht geschrieben scheinen" 2). Den - erstmals griechisch-antiken - Stoff entnahm Bacmeister der Lebensbeschreibung des Dion bei Plutarch; Schauplatz der Handlung bildet Stadt und Burg in Syrakus zur Zeit des Tyrannen Dionys. Erstmals steht hier nun eine Frau im Mittelpunkt des tragischen Geschehens.

Heraktos, welcher der Gefangenschaft des Tyrannen entronnen ist, berichtet den Belagerern der Burg und ihrem Anführer Dion, wie dessen Gattin Arete von Dionys gezwungen worden sei, dem Freund Timokrates anzugehören. Dion beschließt die sofortige Erstürmung. Bevor er jedoch dies erreichen kann, ersticht der Tyrann den Timokrates, um ihn der Rache Dions zu entziehen. Damit er ihn nicht als Sieger erleben muß, fordert Dionys von Arete den Tod. Arete wirft jedoch schauernd seinen Dolch weg. Dion läßt nun den Tyrannen fesseln und befiehlt seiner Gattin, daß sie sich selbst den Tod gebe; Arete will die Entscheidung jedoch dem Philosophen Plato überlassen. Sie läßt inzwischen den vor die Hunde geworfenen Leichnam des Timokrates bestatten. Dem Philosophen Plato offenbart Arete ein tiefes inneres Erleben. Während eines Siegesfestes berichtet ihre Dienerin dem Dion von dem Begräbnis des Timokrates und macht damit Aretes Lage aussichtslos. Ein Priester ersticht sie schließlich am Rande des Meeres, um sie dem Poseidon zu opfern.

In diesem Geschehen um die Griechin Arete sieht Bacmeister den idealen tragischen Konflikt gegeben, an dem sich sein besonderes Anliegen, nämlich der "Durchbruch des Geistes" 3) gestalten läßt. Eine Frau wird am Leib vergewaltigt und rettet sich in den Geist - auf diese knappe Formel bringt der Dichter selbst 4) die Problematik des Dramas. Gerade zu dieser Rettung in den Geist aber, die für Arete eine Ent-Bindung und Verwirklichung ihres eigentlichen Wesens bedeutet, ist Timokrates ausersehen, dem sie deswegen in einer zwiespältigen Haßliebe gegenübersteht. Dessen paradoxe Aufgabe innerhalb des dramatischen Geschehens entfremdet sie auch ihrem Gatten Dion, dem sie letztlich - in ihrem neuen Wesen und Leben - die Treue gewahrt hat, so sehr das äußere Geschehen auch dagegen spricht. Deswegen kann Arete - eine neue Antigone - den Timokrates bestatten lassen; denn er allein war Anlaß eines tiefen Erlebens: erst durch ihn weiß sie um einen unvergänglichen Geist, der - vom vergänglichen Leib umschlossen - sich jetzt befreit und erhoben hat. Der Dichter kleidet diese Erfahrung in das Bild des Fluges: Arete hat das "Entschweben aus dem angebundenen Leibe" 5) erfahren, und gerade diese Erhebung (im Doppelsinn des Wortes), nicht der erzwungene Ehebruch, trennt sie jetzt, wie sie schmerzvoll bekennt, von ihrem Gatten:

"O Dion, Gatte, flögest du mit mir!
Wie hoch erschienst Du mir; nun warfst du dich
Mit einer Leiche abwärts vor die Hunde.
Dich fraßen sie, nicht ihn. Er endete.
Du aber, lebend auf der Bahn der Menschen,
Hast in den Kreis der Tiere dich verbannt.
Hinauf mich, - dich hinab: Timokrates
Hat unsre Ehe himmelweit geschieden" 6).

Wieder stehen sich hier - wie vormals in der "Dunklen Stadt" - zwei Bereiche gegenüber, oben und unten, Himmel und Erde. Das Schicksal des Timokrates, von Hunden zerrissen zu werden, hat eigentlich nicht ihn wirklich erreicht, sondern dieses grausige Geschehen weist auf das innere Geschick des Dion hin, der nun, von Aretes Höhe aus gesehen, im Doppelsinn des Wortes unter wilde Tiere gefallen ist. - Ein entscheidendes Formelement der künftigen Tragödien tritt in "Arete" bereits zutage. Die äußere Haltung wird (hier vom 3. mit 5. Aufzug) auf ein Minimum reduziert; deswegen dienen die Dialoge keineswegs dem Fortgang der äußeren Handlung, sondern vielmehr dem Zur-Schaustellen, wenn man so sagen darf, des neuen, eigentlichen Wesens der Griechin. So soll das Gespräch der Mutter mit Arete im 3. Aufzug das Element der Fremdheit deutlich werden lassen, welche die Menschen eines solchen Geist-Erlebnisses bestimmt und auszeichnet. Der Dichter macht diese Erfahrung in dem neutestamentlichen Bild der Wiedergeburt deutlich, hier aller-

dings vom Menschen selbst gewirkt und geschaffen. So richten sich selbst der eigenen Mutter gegenüber Schranken auf. Ferner fühlt Arete erst jetzt vom sicheren Flug aus (vgl. Bacmeisters Bild der Schwebende) das Leid der Menschen.

Wieder von einer anderen Seite stellt sich Aretes Erfahrung im Gespräch mit dem Philosophen Plato dar, der als die bedeutendste geistige Erscheinung von Bacmeister in das dramatische Geschehen einbezogen wird. Ein neues Ich-Bewußtsein hat sich Arete selbst geschaffen; dieses andere Ich schwingt außerhalb ihres Leibes; sie nennt es daher das "Überschwebende" 7). Gerade deswegen war dieses neue Wesen auch für Timokrates unerreichbar. Plato meint es mit der unsterblichen Seele bezeichnen zu können, die sich nach dem Tod vom Körper trennt, als ein Schatten, der griechischer Auffassung gemäß in den Hades wandert. Doch für Arete ist das Körperliche von dieser Erfahrung gar nicht zu lösen; wie das Pech einen Fackelbrand in Flammen hält, so ist dies Überschwebende solange unsterblich, als der Leib lebt; eine durchaus im Immanenten bleibende Erfahrung also, die wir hier vor uns haben. Das Geist-Erlebnis Aretes hat auch eine ganz bestimmte Konsequenz für ihr weiteres Leben, dem gegenüber sie nun eine Verpflichtung besitzt:

"Ich darf nicht sterben wollen, seit ich ihm
Ein Thron geworden, wie ich nun erst weiß.
Die Gottheit will dies Überschwebende,
Und freut sich meiner, weil es mich durchbrach" 8).

Arete will darum nicht sterben, weil sie jetzt - wie Hanno Boytin in seiner Welt - eine Sendung zu erfüllen hat. Eine göttliche Macht selbst hat diese Frau erwählt; Arete ist durch deren Anruf zu einem anderen Menschen geworden.

Der 5. Aufzug, der am Rande des Meeres spielt, stellt nun Arete vor das ganze Volk, wie sie vordem vor ihre Mutter und vor Plato gestellt war. Sie weigert sich zu sterben und nun wird sie von Dion gezwungen, vor dem Volk zu tanzen. Sie verspricht, dies nicht vor ihren Augen, wohl aber vor ihren Ohren tun zu wollen:

"Ich lernte einen neuen Gott, vor dem
Ich eine Weile tanzen will; der braucht
Den Schwung der Glieder nicht. - Hier - still
im Haupte
Sind ihm die Tempelhallen aufgebaut,
Wo niemals Opfertiere blutend sanken;
Denn seine Feste feiern die Gedanken. -
Erfahrt ihr nie das Gottenspiel des Geistes
Und fühltet, wie euch euer Leib entwich
Und wurde unter euch zu schwerer Erde:

Doch über diese Leibeserde hin
Entschwebte euer Innerstes im Tanze
Und spielte selig mit sich selbst im Glanze? -"9)

Nach dem Bild des Fluges, nach dem der Schwebende hat der Dichter schließlich zu einem dritten Bild gegriffen, dem des Tanzes, eines Spielsymbols. In diesen drei Bildern soll gleichsam konkretisiert werden, was für Aretes Erfahrung das Wesentliche ist. - Es zeigt sich an dieser Gestalt der Griechin Arete, wie auch ihr jener revolutionäre Grundzug des Dichters gegenüber jeder Religion der Masse eignet. Arete wie Boytin tragen "ketzerische" Züge; dieser steht im Gegensatz zur Kirche und Staat, jene im Gegensatz zu den religiösen Vorstellungen ihres Volkes; denn statt der Vielzahl der Götter außen hat sie den einen Gott in ihrem Innern erfahren und damit zugleich ihr wahres Selbst verwirklicht:

"Tanzt ihr Poseidon. Welchem Gott ihr wollt.
Ich tanze nur noch dem, den nie wer nennt,
Doch der in mir als ich - Arete - brennt.
Ich kann ihn immer höher nur entfachen.
Wie dürft' ich Gott in mir verlöschen machen!?" 10)

Es ist außerordentlich zwingend dargestellt, wie die Erfahrung eines im Menschen Gestalt gewordenen Gottes dem Volk nur als frevelnde Vergottung erscheint und durch den Tod gesühnt werden muß. Aretes Tod gewinnt so einen doppelten Charakter; denn er ist weiterhin die unausbleibliche Folge dieses - uns bereits bekannten - Gegensatzes zwischen Mann und Frau, der hier unüberbrückbar bleiben muß, da Dion, zwischen den beiden gegensätzlichen Philosophen Plato und Aristipp stehend, die Trennung von Körper und Geist nicht nachzuerleben vermag, da er nur den geschändeten Körper, nicht aber das zweite, höhere Ich sehen kann, um dessen Verwirklichung inmitten leidvoller Erfahrung es im Grunde in dieser Tragödie geht.

Allein der Philosoph Plato, der in Übereinstimmung mit der geschichtlichen Überlieferung auf Syrakus seinen Idealstaat aufrichten will, ahnt etwas von der Einzigartigkeit in der Erfahrung dieser Frau. Damit übernimmt Plato den Auftrag der Heldin, indem er zugleich seine eigene Gedankenwelt kritisch überprüft,

"...erschrocken fast vor ihrem Ende
Und ratlos vor mir selber und bedroht
Von Zweifel..." 11)

Besonders bemerkenswert ist auch der Schluß des Dramas für die formale Seite seiner Gestaltung. Angesichts der Toten beschließen Plato und Aristipp, Syrakus zu verlassen und in ihre griechische Heimat zurückzukehren. Auf der Bühne befindet sich zuletzt nur noch Dion und wieder wird sein Innehalten

und Nachdenken, ja seine mögliche Wesenswandlung im Ausdruck der Trauer allein vom Stimmungsmäßigen her wiedergegeben. Die Regieanmerkung dazu heißt:

"Dion (sitzt verlassen, dunkel gegen das mondbegänzte Meer, auf der Mauer. Er nimmt den Kranz ab und verhüllt sein Haupt. - In der Ferne klagt eine Flöte.)" 12)

Es ist eindeutig, daß dieser ganze Gedankenkreis, um den das dramatische Geschehen sich rankt, nicht beziehungslos im Raum der deutschen Geistesgeschichte steht, sondern daß Bacmeister hier an ganz bestimmte vorgeprägte Vorstellungen anknüpft. In erster Linie stellt sich der Name Fichte ein, der ja den auch hier anklingenden Begriff des Nicht-Ich geradezu geschaffen hat. Nach Fichte begrenzen Ich und Nicht-Ich einander und durch diese Begrenzung ergibt sich der Schritt vom Überindividuellen zum Einzelbewußtsein. Was hier in philosophischen Begriffen wiedergegeben wird, ist genau das zentrale Anliegen der Tragödie "Arete". Diese Linie läßt sich noch fortsetzen; denn das Nicht-Ich ruft (wiederum nach Fichte) durch Widerstand die sittliche Bestätigung des Ich hervor 13). Was ist die Auseinandersetzung Aretes mit ihrer Mutter, mit Plato, schließlich mit dem Volk - der wesentliche Inhalt der Tragödie - anderes als eine dichterische Gestaltung ebendieser Konzeption? Die Betonung des Willens in diesem Drama läßt ebenfalls an Fichte denken, führt aber auch zu Schopenhauer und seinem Begriff der Kunst, die ein Abbild dieses Willens ist. - Es liegt ferner nahe, auch Vorstellungen der deutschen Frühromantik (die ihrerseits bekanntlich von Fichte geprägt sind) heranzuziehen. Friedrich Schlegel, der in diesem Zusammenhang vor allem bedeutsam ist, hat in seiner Abhandlung über Goethes "Wilhelm Meister" dieses Sich-erheben über das gestimmte Ich, ein Sich-Rechenschaft-geben fixiert und in seinen Fragmenten dann zu der Lehre von der romantischen Ironie ausgeweitet (die für Bacmeister allerdings keine Rolle spielt). Aber auch in anderer Beziehung bestehen Zusammenhänge mit der frühromantischen Gruppe. Zu den zentralen Anliegen ihrer Hauptvertreter wie Fr. Schlegel, Novalis und Schleiermacher gehört nicht zuletzt der ungewöhnliche Gedanke, eine neue Religion zu stiften und selbst eine Heilige Schrift zu schreiben. Gerade Bacmeisters "Arete" weist - ohne daß man das bisher beachtet hat - in diese Richtung, die bereits "Andreas und die Königin" eingeschlagen hat.

Dazu gewinnen ohne Frage neuere Zeitströmungen Einfluß, die in erster Linie mit dem Namen Stefan George (1868 - 1933) umschrieben sind. George ist ja einer der ersten, an dem ein Grundproblem der modernen Dichtung, der modernen Kunst überhaupt, sichtbar wird, nämlich die Tatsache, daß er namentlich in seiner Frühzeit die Masse bewußt aus dem Wirkkreis seines Schaffens verbannt, daß

er seine Gedichte zunächst nur den Anhängern innerhalb seines Kreises und nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. - Fast gleichzeitig sammelt der Anthroposoph Rudolf Steiner (1861 - 1925) ebenfalls Anhänger um sich; er schreibt neben manchen theoretischen Büchern selbst Dichtungen, die nur zur Aufführung in seinem Dornacher Tempel bestimmt sind. Hinter beiden steht irgendwie Nietzsches Schatten 14), wenn man so will, Zarathustra und seine Jüngerschar. Doch das alles sind Erscheinungen, die letztlich von den literarischen Salons Jenas und Berlins in frühromantischer Zeit ihren Ausgang genommen haben. - Bacmeisters "ARETE", sein ganzes nun folgendes Schaffen, muß in solchen Zusammenhängen gesehen werden. Man könnte dazu neigen, schon für diese Tragödie, vollends aber für das spätere dramatische Werk in seiner zunehmenden Abstraktion und Stilisierung geradezu Richard Wagners Begriff des "Weihespiels" aufzunehmen. Der Dichter begnügt sich mit einem kleinen Kreis von Verehrern und Anhängern, die auch er im Laufe der Jahre und Jahrzehnte seines Wirkens hat sammeln können. Die ständigen verlegerischen Mißerfolge seiner Bücher lassen ihn nur noch für diese Kreise schreiben; für seine letzte Tragödie veranstaltet er einen Privatdruck und verschenkt sie an seine Freunde ...

In der "Dunklen Stadt" war die Frau zunächst noch in jeder Weise ein Hindernis für die freie Geist-Schau und Geist-Entwicklung des Helden gewesen; jetzt verkörpert eine Frau diese Entwicklung. Für diese Wendung wird Willy Schlüter bedeutsam, mit dessen Gedankenwelt sich Bacmeister nach der persönlichen Begegnung im Januar 1921 zu beschäftigen begonnen hatte. Gerade W. Schlüter gehört ja ebenfalls wesensmäßig in den Bereich jener geistigen Führungsgestalten; er hat ebenfalls um sich Freunde und Anhänger gesammelt, Verehrer seiner Lehre, die zumeist auch Bacmeister nahestanden. "Himmelsschiff" nannten sie ihren Versammlungsraum am Magdeburger Platz in Berlin. Aus diesem Kreis kam der Ruf an unseren Dichter, nach Berlin überzusiedeln. Doch Bacmeister konnte sich nicht entschließen, seine ihm vertraut gewordene Wohnstätte am Bodensee zu verlassen. - Der Dichter weist in seinem Lebensrückblick 15) auf den Begriff der "Verständnis-Vernunft" hin, den Schlüter in seinem 1919 erschienenen Buch "Deutsches Tatdenken" geschaffen und der "Verstandes-Vernunft" entgegengesetzt hat. 16) Auch und gerade im Wesen seiner Frau - so führt Bacmeister den Gedankengang fort - könne diese "Verständnis-Vernunft", die Schlüter hier fordert, zu einer vollen Blüte erwachsen und diese Überlegung habe ihm bei der Gestaltung Aretes vor Augen gestanden. Eine solche "Verständnis-Vernunft" bedeutet für den Denker Schlüter den Versuch, in einer neuen Denkmethode - freilich mehr irrationaler Art - sich Welt und All anzueignen, in einer Tätigkeit des Herzens, die für ihn jeder lebendigen Erscheinung allein gemäß ist. - Man wird wohl W. Schlüter als den entscheidenden Vermittler der Gedankengänge des deutschen Idealismus oder der Frühromantik, die in "Arete" dichterische Gestalt gewonnen haben, ansehen müssen.

DRITTER TEIL: HÖHE DES DRAMENSCHAFFENS

ZWÖLFTES KAPITEL

Im Januar und Februar 1924 1) entsteht eine weitere Tragödie, die etwas Neues im Dramenschaffen Bacmeisters bedeutet, "Maheli wider Moses" 2). Durch dieses Werk konnte Bacmeister erstmals einen Erfolg in der Öffentlichkeit erzielen: der im Jahre 1930 gestiftete und erstmals verliehene Jahrespreis des Bühnenvolksbundes (Dramatikerpreis) wird ihm für die Tragödie zuteil. Mit diesem Preis wurden ferner gleichzeitig Julius Maria Becker 3) und Maxim Ziese 4) unter 335 Autoren ausgezeichnet. Bedauerlicherweise wurde dann das sehr bedeutende Werk trotz der Auszeichnung und der durchwegs günstigen Uraufführungsbesprechungen 5) von allen übrigen Bühnen abgelehnt, was sicher auch mit dem alttestamentlichen Stoff zusammenhängt, der im beginnenden "Dritten Reich" zweifellos als wenig aktuell angesehen wurde. Umso erfreulicher und zugleich erstaunlicher ist dagegen die Tatsache, daß "Maheli wider Moses" (wahrscheinlich als einziges Werk Bacmeisters) nach 1945 wieder gespielt wurde und zwar 1950, im Eröffnungsjahr der "Oberammergauer Festspiele", als Einleitung zu dem Spiel von der Passion.

Die Tragödie spielt unter dem Volk Israel zur Zeit seiner Wanderung durch die Wüste. Ein gesetzestreuer Jude, Ussiel, kommt gerade von Aaron zurück, dem er einen Übertreter der Sabbathheiligung angezeigt hat. Vor Asaph, dem Führer der Leviten, erhebt Maheli, ein junger Israelit, wegen der bevorstehenden Steinigung des Sabbathschänders Habok Einspruch, sodaß Asaph ihn schließlich dem Aaron meldet. Bei Aaron, in Anwesenheit von dessen Schwester Mirjam, wird ein strenges Verhör durchgeführt. Zunächst hält dieser Mahelis Mutter vor, daß ihr Sohn noch nie geopfert habe. Zudem wurde in ihrer Hütte ein ägyptisches Götzenbild gefunden, das die Ahne angebetet hatte. Damit ist auch Maheli schuldig geworden. Inzwischen ist sein durch dieses Verhör zutage getretenes aufrührerisches Verhalten auch dem Volk bekannt geworden. Maheli selbst bestätigt diese Gerüchte. Mirjam, die Schwester Aarons, hat ihn inzwischen wieder freigelassen. Moses selbst erfährt in einem Gespräch mit Maheli dessen wahres Wesen und bietet ihm geradezu die Nachfolge als Volksführer an; Maheli lehnt ab, da er damit seinem eigenen Wesen untreu werden müsse. Der jetzt von Moses befohlenen Steinigung kommt Maheli durch Selbstmord zuvor.

Das Recht, hier von dem Eröffnungswerk einer neuen Dramenreihe zu sprechen, leitet sich aus gewandelten gedanklichen wie dramaturgischen Gestaltungsmomenten her. Denn wenn man die Problematik der vorausgehenden Dramen in ihrem Gegensatz von Sinnlichkeit (im weitesten Sinn) und Sittlichkeit - wie man es getan hat - zusammenfassend charakterisieren kann ("Arete" weist be-

reits auf die folgende Gruppe voraus), so bedeutet die Reihe der mit "Maheli" beginnenden Werke die ganz andere Antinomie Welt und Geist 6). Zugleich stellt Bacmeister hier erstmals der tragischen Gestalt Mahelis eine völlig gleichberechtigte, nämlich den Volksführer Mose gegenüber, um nun beide aus einer überlegenen Position heraus agieren zu lassen. Ähnlich wie E.G.Kolbenheyer 7) arbeitet Bacmeister mit zwei Helden, zwei völlig verschiedenen Verkörperungen von Geist, die ihrerseits dem Phänomen Welt gegenüberstehen, das zu aktivem Handeln, zu Begegnung und Gestaltung aufruft.

Es ist zweifellos das besondere Wagnis dieses Werkes, einen Denker in Bacmeisters Sinne in den Mittelpunkt eines dramatischen Geschehens zu stellen, ja die Tragödie des denkenden Menschen, die Tragik des Geistes schlechthin zu gestalten und damit ein reines Ideendrama zu schaffen:

"Ich kann nicht anders. Mir ist dies der Sabbath.

Die Ruhe blüht mir dadurch, daß ich denke.

Warum der Wonne wehren?" 8)

Damit ist gleich zu Beginn das Wesen dieses Mannes Maheli umrissen. Das Denken, die Schau des Geistes, bedeutet ihm Feier und Geborgenheit, Lust und Freude. Damit ist aber auch von Anfang an Mahelis Gegenposition wahrnehmbar, die durch den latenten Konflikt mit seinem Volk bestimmt ist. Dessen Wanderung durch die Wüste wird ihm äußeres Sinnbild der inneren Situation, in der dieses Volk auch dann befangen sein wird, wenn das verheißene gelobte Land erreicht ist; das Wandern durch die Wüste ist aber nicht nur ein negatives Sinnbild, sondern in ihm sind auch Möglichkeiten einer wirklichen Wandlung angelegt:

"...In dir erwandre dich,

Sonst wandert ewig dir die Wüste mit" 9).

Zugleich eröffnet sich Maheli der einzige Weg für sein Volk; es ist ein Weg, den er selbst bereits ausgesprochen hat und damit ist die Konstellation für das Drama gegeben.

In dieser überlegenen Haltung des Geistmenschen Maheli liegt aber zugleich auch das auslösende Moment dieses tragischen Geschehens beschlossen, das Element des Zweifels 10). Maheli hegt an einer sinnvollen Tätigkeit Gottes nach Vollendung der Schöpfung Zweifel, der in der Frage gipfelt, was Gott eigentlich am achten Tage getan habe, er hegt Zweifel an den göttlichen Geboten und greift damit auch die politische Struktur seines Volkes an: er bestreitet geradezu die Eignung Moses als Führer Israels.

"Maheli wider Moses" zeigt erstmals deutlich, was es mit der neuartigen dramaturgischen Struktur in den entscheidenden dramatischen Werken auf sich hat. Es läßt sich damit ein Wesensmerkmal derjenigen Tragödiengruppe erfassen, die mit "Maheli" einsetzt (obwohl wir in Ansätzen bei "Arete" dieses Formprinzip beobachten konnten). Einmal ist das Zurücktreten der äußeren Handlung bemerkenswert: der eigentliche Gegenspieler Mahelis ist Mose; sein Auftritt erfolgt jedoch erst im 5. Aufzug, der damit den Höhepunkt der äußeren Handlung und Bewegung im Gegenüber dieser beiden Männer bringt. In der dagegen im Vordergrund des Werkes stehenden inneren Handlung geht es nicht - wie man zunächst denken könnte - um die Verdeutlichung einer Entwicklungslinie Mahelis, etwa im Sinne der endgültigen Vollendung seines Wesens, sondern es geht darum, den Helden von einer sichern Position aus Vertetern der Gegenmacht und Gegenwelt - zunächst noch nicht ihrer eigentlichen Verkörperung in Mose - gegenüberzustellen, um so die Spannungen mehr und mehr ins Licht treten zu lassen und von Aufzug zu Aufzug bis hin zur Katastrophe zu steigern.

So bringt der 1. Aufzug die Begegnung Mahelis mit dem gesetzestreuen Ussiel; ihrer beider Gespräch kreist um den kultischen Akt des Opfern, das für den jungen Revolutionär nichts anderes als sinnloses Blutvergießen und geradezu Sabbathschändung ist. In der Gestalt Asaphs (im gleichen Aufzug) manifestiert sich der Eifer um den Vollzug des göttlichen Gesetzes an einem Übertreter der Sabbathheiligung. Der Verführungskunst der schönen Basmath, die das Weib Ussiels ist, vermag Maheli zu widerstehen; ihr offenbart er (das entscheidende Motiv des 2. Aufzugs) die Triebfeder seiner aufrührerischen Haltung; es ist

"Das heilig Mächtige,
Das Oberste in mir, mein göttlich Ich" 11).

Damit spricht Maheli vom Wesen dieser seiner neuen Glaubensform, die dem Individuum angemessener als es die seines Volkes ist und innere Freiheit äußerem Zwang entgegensetzt. Nicht schweifend-ziellos und ohne Gesetz ist ein solcher Mensch; jene Freiheit, von äußeren Normen ist "göttlich"; sie wird geradezu zum Gesetz eines Menschenlebens. Freiheit in solchem Sinne bedeutet nicht Willkür, weiß sie sich doch in Übereinstimmung mit dem naturhaften Geschehen und erhebt sich so weit über Menschen gesetz, sei es selbst in der Verbrämung als göttliches Gesetz, für die Maheli den Mose verantwortlich macht:

"...Wer

Verhindert, daß die Bäume ihre Früchte
Den Sabbath über an den Zweigen tragen
Und ruhen sich nicht aus von ihrer Last,
Die Stund' um Stunde schwerer wird im Reifen? -
Ich sah im Morgengrau, wie sich ein Schakal
Mit einem toten Hund nach Hause schleppte
Zum Wüstenschlupf: verrate mir den nicht!
Sonst läßt ihn Mose steinigen wie Habok" 12).

Im Zelt Aarons - dorthin führt der dritte Aufzug - spricht Maheli offen die Ablehnung des mosaischen Gesetzes und damit des unsichtbaren und persönlichen Gottes aus, zu dem auch seine Ahne nicht finden konnte, weswegen sie ein heidnisches Bildwerk verehrte. Die Kluft zwischen Maheli und seinem Volk wird größer, da für ihn bereits das erste Wort innerhalb der Zehn Gebote "Ich, der Herr" eine Lüge bedeutet. Mahelis Gott thront nicht verborgen und fern, sondern er kann in jedem einzelnen Menschen Wirklichkeit und Gestalt gewinnen:

"Maheli (seine Gedankenfolge langsam aber sicher aufbauend)

Niemals ist Gott ein Ich, Gott ist nur Du. -
Wer ich sagt, schluckt sich selber. Also kann
Ein Ich die Welt nicht sein. Sie ist nur Du:
Der blinde, notgedrung'ne Aushauch. - Ich
Ist freier, mörderischer Einhauch: - Gabe
Des tödlich spielenden, des Menschengestes:
Die Speeresspitze, drauf das Du sich dreht
Und wird so erst im Menschen seiner mächtig.
Und konnte noch kein Schöpfer sein und Einer,
Bevor die Eintracht ihn durch uns erschuf,
Um sich in ihm, die Schöpferin, zu einen. -
Und darum lügen jene zehn Gebote
Schon mit dem ersten Worte: Ich, der Herr. -
Der Herr heißt Ich - und - Du und wohnt im Wir
Als seiner unsichtbaren Bundeshütte
Dort überall, wo ihn ein Geist begreift
Und es vermag, ihn heilig zu behalten.
Allüberall, nicht ärmlich irgendwo. - " 13)

Damit ist einer der Höhepunkte des Werkes erreicht; der Dichter gestaltet (das wird bereits in der Regieanweisung zu dieser Stelle deutlich) die Gottesvorstel-

lung Mahelis; Bacmeister bringt sie in die Sprache in der Abstraktion personaler Pronomina nach einem Durchgang durch eine Bildschicht. Gott und Welt gehören in den Bereich des Du, des Gegenüber, der Menscheng Geist in den Bereich des Ich. Gott wohnt für Maheli demgegenüber gleichsam im dritten personalpronominalen Bereich, im überpersönlichen Wir. Über dieser völlig abstrakten Sprachschicht baut nun der Dichter eine weitere bildhafte auf. Sie umfaßt das Atmen, das etwas von der Abhängigkeit ("blind") und Zwangsläufigkeit im Werden einer Gegenwelt ("Du") bewußt werden läßt. Die Vorstellung des Ausatmens, des Aussendens führt ferner zur wenig gelungenen, weil unverständlichen Metapher Speer und Speeresspitze, die die Abstraktion nicht aufzuheben vermag ("Die Speeresspitze, drauf das Du sich dreht"); gerade mit diesem Bild steht auch die zwangsläufige ebenfalls unklare Eigenschaft des Tödlichen oder Mörderischen, die das Moment des Wagnisses verdeutlichen soll, im Zusammenhang. Gott ist nie eine Person - so könnte man diese schwierige und nur teilweise gelungene Sprachgebung zusammenfassen., sondern immer nur ein echoartiges Gegenüber, das aber paradoxerweise vom Menschen geschaffen wird, in ihm Gestalt gewinnt und schließlich durch den Menscheng Geist zu einer Welt sich weitet.

Den Höhepunkt dieser Selbstdarstellung des Helden bildet der 4. Aufzug, der in der Rede Mahelis an das ihn umgebende Volk (eine uns bereits aus "Arete" bekannte Gestaltung) gipfelt. Dem Volk kündigt er seine Erfahrung des "Empor, du Mensch!" 14) aus dem Willen des Geistes in rückhaltlosem Bekenntnis. Der freie menschliche Wille muß jene Höherentwicklung des Menschen ins Werk setzen. Gleich der dem Volk vertrauten Erscheinung des dunklen Opferrauchs wird der Geist leicht und licht zugleich, d.h. er lernt, alle irdische Materie zu überwinden. Nicht abgeschlossen von der Umwelt erlebt der Mensch eine solche Entwicklung, vielmehr bezieht er jedes Objekt seiner Umgebung in diesen Prozeß der "Vergöttlichung" ein, zu der er selber - in letzter Konsequenz dieses Gedankens - hinstrebt. Wie dem Opferrauch das Emporsteigen eine Lust ist,

"...Also auch dem Geist:

Er will und will nach oben, und er läßt -
 Die Fleischesschwere langsam überwindend -
 Mit jedem Ich um jedes Du bemüht,
 Das göttliche Gewissen, das er ist -
 Uns endlich, Freunde, selbst zu Göttern werden.
Denn jeder hebt mit sich das All ins Licht" 15).

Der Gedanke der Selbstvergöttlichung wie Selbsterlösung, der Aretes Schicksal besiegelt hat, wird auch hier zum Anruf für das Volk, sich entscheidend von Maheli abzuwenden. Diese letzte Verszeile ist vom Dichter nicht umsonst im Druck be-

sonders hervorgehoben worden, enthält sie doch eine Deutung eigentlich aller großen tragischen Figuren von Hanno Boytin bis Lionardo, von deren Auftrag und Wirken sie Wesentliches aussagen kann. Es ist im Blick auf das Sprachliche ferner bedeutsam, daß hier gleichsam konzentriert die entscheidenden Bilder wiederum erscheinen, die Basmeister in Zusammenhang mit dem Helden an vielen Stellen einsetzt: der Raum des Lichtes bei Hanno, der Geistesflug Aretes, die Vergöttlichung des "Du" bei Maheli. - Der junge Held klagt Mose offen an, daß dieser seine eigenen Gebote dem Volk unter dem Vorwand einer Vermittlung göttlicher gegeben habe und damit seiner eigentlichen Aufgabe - im Sinne Mahelis vom "Geist" zu künden - untreu geworden sei.

Auffallend und bezeichnend für die Persönlichkeit Mahelis ist die Tatsache, daß sich sein Einfluß eigentlich nur auf die Frauen erstreckt. Basmath war einst um dreizehn goldene Spangen dem Maheli von Ussiel überlassen worden; nun steht er wieder vor ihr als ein völlig Gewandelter, und sie fühlt die Größe dieses Mannes und weiterhin die Größe der kommenden Auseinandersetzung zwischen Maheli und Mose, ohne daß sie als Frau diese recht würdigen kann. Nur ihr Blick auf ihren eben hereinkommenden jungen Sohn, dem in Zukunft die Möglichkeit offen steht, sich zu Maheli und seiner Welt zu bekennen, bedeutet einen Trost für sie. Wieder wird - uns bereits bekannt - eine Geste, hier der Freude, zum geformten Abschluß eines Aufzuges:

"Wohlan, Maheli! Moses auf! - Ach wer
Den Streit belauschen könnte dieser beiden
Und wäre nicht -
(hebt den hereinkommenden Uri hoch empor)
Mein Uri wird ein Mann! 16)"

Aarons Schwester Mirjam ist diejenige Frau, die weit mehr noch als Basmath um die belebende Notwendigkeit einer solchen Gegenposition, wie sie Maheli einnimmt, weiß, ohne sich allerdings von der Vorstellung eines damit verbundenen neuen Gebetskodex freizumachen. Ja, Mirjam fordert geradezu neue Gebote eines solchen neuen Gottes. Für Maheli sind solche Gesetze bereits gegeben, ungeschrieben und damit weit lebendiger und freier; sie sind nicht verstandesmäßig ausgeklügelt, sondern im kosmisch-naturhaften Leben gegeben:

"Sie träufeln ja getreulich von den Sternen
Ins Menschenherz und fließen mit im Blut
..."

17)

Im Getümmel, das um Maheli entsteht, stürzt Basmath, von einem Stein getroffen, tot zu Boden. Erst jetzt zeigt sich ihr verstehendes Herz in ihren letzten Worten in voller Deutlichkeit:

"O Freund Maheli. -

Du fliehst ja nicht. - Beinah' verstand ich dich. -

Flieh doch. Flieh doch. - O meine Kinder. - Uri -

Ach, das gelobte Land - " 18)

Wieder ist die Situation des Volkes zum Bild eines inneren Schicksals geworden. Von ferne nur hat Basmath das dem Volk von Zebaoth verheißene Land wie das von Maheli geschaute erlebt. Drei Stimmungswelten am Ende des Aufzugs gegeneinandergesetzt. Die hereinbrechende Nacht, die auf Mahelis Ende deutet, der trauernde und an der Leiche Basmaths knieende Ussiel (diese Geste wird im Schlußakt wieder und noch wirksamer aufgenommen) und schließlich die sieghaften Trompetenstöße der bewaffneten Leviten, die das Gesetz der Ordnung und Unterordnung verkörpern.

Erst spät, im ungewöhnlich knappen 5. Aufzug, tritt nun Mose selbst auf; jetzt erst - und diese Tatsache ist ein deutlicher Hinweis auf jene Reduzierung der äußeren Handlung zugunsten der inneren, von der bereits gesprochen wurde - erfolgt der "Gegenstoß des Machtführers" 19), die entscheidende Auseinandersetzung mit dem Mann, der das Volk Israel aus der ägyptischen Sklaverei in das gelobte Land Kanaan führt. In der Begegnung dieser beiden Hauptgestalten - als solche ist auch Mose zu bezeichnen - stoßen zwei Ideen, zwei Welten aufeinander, die beide Daseinsberechtigung haben. Mose erkennt sofort das Gemeinsame: Maheli hat gleich ihm die Einsamkeit, in der jede menschliche Größe wächst, erfahren. Für ihn, den Führer und Gestalter eines Volkes, war es notwendig, eine Vergegenständlichung des Göttlichen zu schaffen; denn

"...Namenlos

Ertrugen sie das Namenlose nicht.

Das Unsichtbare mußte sichtbar werden

Und doch verborgen bleiben. - " 20)

Mose weiß, wie notwendig es ist, dem Volk die Wahrheit in einer Einkleidung zukommen zu lassen 21), die seinem Verständnis angemessen ist. So wird es um das Land Kanaan erheblich anders als in der Vorstellung des Volkes bestellt sein. - Von der wahren Größe des Revolutionärs überzeugt, versucht Mose schließlich, ihn als seinen Nachfolger zu gewinnen, nicht ohne ihn zugleich auf die Tragweite dieser neuen Aufgabe und seine Verantwortung hinzuweisen: Maheli müßte das Zeichen zur Steinigung des Sabbathschänders Habok geben;

er soll den ersten Stein werfen,

um dem Gesetz Genüge zu tun. Es ist eindeutig klar, daß Maheli dieses Angebot ausschlägt; denn der Mensch einer solchen Vereinzelung ist stets zugleich der völlig "unpolitische" Mensch, d.h. einer, der gar nicht in der Lage ist, seine Erkenntnisse einem ganzen Volk deutlich zu machen 22) und damit vorbildlich und erziehend zu wirken. Nun verstößt ihn Mose; er übergibt ihn dem Asaph, im vollen Bewußtsein der tragischen Situation, in die er als Hüter der unveränderlichen Gesetze geraten ist. Diese Gesetze müssen ausnahmslos und also auch hier wirksam sein.

Der Dichter entscheidet sich weder für Mose noch für Maheli; beider Haltung wird als gleichberechtigt dargestellt. Die Gemeinschaft eines Volkes kann nicht - so weiß der Dichter - ohne Gesetz, ohne Ethos, bestehen, das für alle verbindlich aufgerichtet ist. Deswegen muß derjenige tragisch scheitern, der aus der Gemeinschaft in die Vereinzelung tritt, für den die Freiheit von äußeren sittlichen Normen sein eigenes Gesetz wird, unter das er alle Menschen zu zwingen sucht. Die Tragik des Geistes, der am Gesetz scheitert - so etwa könnte man noch einmal das Problem dieses Werkes zusammenfassend charakterisieren. -

Die Tragödie schließt auf eine bezeichnende Weise; Maheli hat sich eben getötet:

"Moses: (fängt ihn auf) Er traf zu gut. -
Auch wer es wollte, könnte ihn nicht heilen.
(zu Asaph) Laß mich mit ihm allein.

Asaph: (geht)

Moses: (neben Maheli knieend) Die Totenklage
Um dich, Maheli, weiß vollauf nur ich. - - " 23)

Diese Stelle ist insofern sehr bemerkenswert, als hier eine - wenn man so sagen darf - Gestaltung des Schweigens das Wesentliche ist. Nach der Anlage des 5. Aufzuges und der hier sich entwickelnden Auseinandersetzung zwischen Maheli und Moses erwartet man, daß der Führer der Israeliten zu einer letzten Rede über Maheli und über eine Betroffenheit oder Wendung seines eigenen Wesens ausholt. Statt dessen schließt das Werk mit einer Geste verehrender Trauer und mit dem Wort einer tiefen Würdigung des toten Gegners. Gerade diese Huldigung aber rückt die besondere Tragik des Mose im Sinne einer Gebundenheit an die Masse ins Licht, während Mahelis Tragik eigentlich nur eine solche des glühenden Idealisten ist, der vor den realen Weltverhältnissen versagt. Dazu kommt aber ein Zweites: mit der hohen Achtung gegenüber dem toten Gegner ist dessen Ebenbürtigkeit ausgesprochen.

Auf den geistigen Umkreis, aus dem heraus die Tragödie "Maheli wider Moses" entstanden ist, weist Bacmeister in seiner Autobiographie 24). Im Sommer 1922 hatte er begonnen, sich eingehend mit Meister Eckehart zu beschäftigen, dessen Schriften er zum Geschenk erhalten hatte. Die Welt dieses mittelalterlichen Mystikers wird für den Dichter zu einer Bestätigung seines Weges, den er bereits mit "Arete" eingeschlagen hatte. Wenn die Griechin zum Volk von ihrer Gotteserfahrung spricht 25), dann deutet sich hier bereits die Beziehung zu der Gedankenwelt Eckeharts an, wenngleich den Dichter auch vieles von ihr trennt, was bei der Betrachtung des Bandes "Erlebnisse der Stille" sich deutlich zeigen wird. Die Maheli-Tragödie ist so das unmittelbare dichterische Ergebnis einer (durchaus kritischen!) Auseinandersetzung mit dem Mystiker geworden. Bacmeister wandelt dabei unter dem Einfluß Schlüters die radikale Weltverneinung Eckeharts, der von den Geschöpfen flieht, damit zu ihm der Schöpfer kommt, zu einer "sakralen Weltbejahung 26) ab, um das Geheimnis allen Lebens in "schöpferischer Andacht" 27) mitzuerleben. Bacmeister bleibt also nicht bei dem Nichts Eckeharts stehen, das dessen Denken immer wieder einzukreisen sucht, sondern er geht einen Schritt weiter und kehrt in Freiheit aus diesem Nichts wieder zu den Dingen zurück. In der Bezeichnung des Lebensgeheimnisses als "Gott" oder auch "Jehova" sieht Bacmeister die Bedrohung einer solchen Andacht gegeben. Daraus nun ist dem Dichter eine der überzeugendsten Hauptgestalten seines gesamten Dramenwerkes, der Jude Maheli, erwachsen, der - wieder ein wahrhaft "protestantischer Mensch", dem Ketzer Hanno und der Griechin Arete vergleichbar - gegen den "Gott-Erfinder und Zehn-Gebote-Künder" 28) in heiliger Leidenschaft rebelliert und - wie der Dichter selbst - ein Eiferer gegen jede Erstarrung des Religiösen ist, die für Bacmeister bereits in der Forderung des mosaischen Gottes "Ich bin - Du sollst" ihren Ursprung hat. Der begrifflichen Einengung des Lebendigen gilt in besonderer Weise der Kampf, den Schlüter im "Deutschen Tatdenken" führt; von diesem Problem war bereits in den abschließenden Bemerkungen zu "Arete" die Rede. Dem Denker schließt sich in solchem Kampf nun der Dichter an. War das Religiöse in allen bisherigen Tragödien bestimmend, so steht es in diesem Werk - das die Reihe der bedeutenden Tragödien, die in den dreißiger Jahren veröffentlicht wurden, eröffnet - an erster Stelle. Den tragischen Gegensatz Maheli - Mose (und es ist der Gegensatz Hanno - Bürgermeister gleichermaßen wie der Pip-pin - Karl d.Gr. in der Tragödie von 1934 "Der Kaiser und sein Antichrist") könnte man mit Bacmeister anläßlich seines Vergleichs zwischen Mose und Christus nach einer Tagebuchnotiz vom 5.3.1921 so umreißen: "Der staatsbildende Machtführer und der den Einzelnen erlösende Geistführer" 29). Der Grundgedanke dieses Werkes wird für den Dichter auch in dem Novaliswort "Gott will Götter" bestätigt. - Damit aber zeigen sich wiederum die beiden Linien, von denen schon früher die Rede war: der Zusammenhang mit der deutschen Mystik, vermittelt

aber auch verwandelt durch Schlüters Denkwelt, und zweitens der mit der Frühromantik, den das eine Zusammenfassung des geistigen Problems der Tragödie so vorzüglich leistende Wort des Freiherrn v. Hardenberg erhellt.

Einer Vorlesung des Dramas "Maheli wider Moses" zu Berlin hatte Bacmeister ein Geleitwort vorausgesandt, das in wenigen Sätzen sein künstlerisches Wollen unreißt: "Es scheint mir unzweifelhaft, daß die Tragödie in ihrer Substanz geistiger werden muß..." 30). Diese Feststellung des Dichters enthält zugleich eine Fragestellung, in welcher Richtung eigentlich diese Vergeistigung erfolgen soll und gerade "Maheli" vermag darauf eine Antwort zu geben. Es geht um die Möglichkeit, diese - im spezifischen Sinne Bacmeisters - geisthaltigen oder geistbedingten Helden und ebensolche Konflikte in einer Tragödie zu gestalten und ihr damit einen gewandelten Charakter zu geben. Bacmeister fährt in diesen außerordentlich wichtigen Ausführungen fort, indem er die Frage stellt, ob die Tragödie "aus der Ebene der triebhaften, gemütsdunklen Stofflichkeit in die Region lichter Entscheidungen erhoben werden kann, ohne dabei der leidenschaftlichen Spielmotive...verlustig zu gehen" 31). Damit ist das Grundproblem der Bacmeisterschen Tragödiengestaltung überhaupt ausgesprochen, die man mit dem Grundbild der "Dunklen Stadt" auch als eine solche vom Lichte statt von der Finsternis aus bezeichnen könnte. Der Dichter selbst sieht deutlich die Gefahr seiner "Geist-Gestaltung" vor sich: die tragische Spannung, der dramatische Dialog könnte durch rationale und das heißt hier philosophische Gestaltungselemente gleichsam "verdünnt" und damit den Gestalten das Leben entzogen werden 32). Es ist nicht zu leugnen, daß Bacmeister diesen Gefahren an manchen Stellen seines gesamten Dramenwerkes (namentlich in der Spätzeit wird sich das noch zeigen) erlegen ist (die geringe Resonanz dieses Schaffens bei dem Theaterpublikum wie bei den Dramaturgen ist darauf zurückzuführen). Andererseits unterliegt es aber keinem Zweifel, daß es dem Dichter gelungen ist, wirkliche Dramen zu schaffen, d.h. einem geistigen Vorgang sinnenhafte Gestalt zu verleihen und somit in die Spielebene umzusetzen. Dafür ist schon die Konzeption des Begriffes "Geist" bei Bacmeister charakteristisch, der, wie wir bereits an anderer Stelle hörten, keineswegs mit Vernunft im Sinne des Denkerischen gleichzusetzen ist. Geist ist vielmehr die Resultate aus Gedanken und Gefühl 33) oder - wie Bacmeister in diesem Zusammenhang sagt - "willenserfülltes Gestaltungsfeuer im Menschen" 34).

DREIZEHNTES KAPITEL

Unser Weg führt nun zu einer weiteren bedeutenden Tragödie, die im Jahre 1928 vollendet wurde und die drei Jahre nach "Maheli wider Moses" 1935 erscheint: zu "Der Kaiser und sein Antichrist". Während einer Festwoche
in

Düsseldorf wurde das Werk 1934 an den dortigen Städt.Bühnen uraufgeführt. Wie die "Dunkle Stadt" spielt auch diese Tragödie zu einer weltgeschichtlichen Stunde von höchster Bedeutung. Im Hintergrund des Stückes steht die Reichsteilung Karls des Großen, die unmittelbarer Anlaß der tragischen Begegnung des Frankenkaisers mit seinem verstoßenen Sohn Pippin wird 1), der in der Erweiterung einer Sage als außerordentlich klug, aber mit dem körperlichen Gebrechen eines Buckels behaftet gezeichnet wird, weswegen er von Karl d.Gr. in ein Kloster verwiesen wurde.

Die Handlung setzt am Vortag der geplanten Teilung ein. Pippin war von seinem Bruder Ludwig aufgefordert worden, nach Aachen zu kommen, um nicht leer auszugehen. Abt und Prior erwarten ihn. Pippin erscheint; ein Bote des Kaisers, Graf Reginhard, bietet ihm in dessen Namen das Erzbistum Trier an. Pippin will seine Ablehnung selbst dem Vater überbringen. Der 2.Aufzug führt in die Kaiserpfalz, in der Karl seine drei Söhne empfängt und ihnen die Reichsteile anweist. Gleichzeitig unterrichtet er sie von seinem Plan mit Pippin. Graf Reginhard tritt ein und erzählt, wie Karls Gemahlin Fastrada Pippin zu sich eingeladen habe und ihn so hindere, vor dem Vater zu erscheinen. Im 3.Aufzug berichtet der Kanzler, wie Pippin durch Fastrada beraten werde, in welcher Weise er bei der Teilung seinen Anspruch geltend machen soll. Nun erscheint Pippin und spricht seinem Vorsatz gemäß die Ablehnung des Bischofsamtes aus, die durch seine im Kloster gewonnene religiöse Haltung bedingt ist. Pippin nimmt die Gelegenheit wahr, um sein Erleben dem Vater darzulegen. Im 4.Aufzug wird Pippin erneut von Fastrada empfangen, die für ihn eine Unterstützung der Fürsten vermittelt hat, um die geplante Reichsteilung zu verhindern. Fastrada eröffnet ihm die Tragik ihres Lebens, die in der Ehe mit dem alternden Kaiser beschlossen ist. Pippin legt auch ihr wie vordem dem Vater seine Haltung dar. Noch einmal vor den Kaiser gestellt, vergiftet er sich, um ihm den Platz des Herrschers, den er sich in geistiger Hinsicht angemaßt hat, wieder einzuräumen, da der Kaiser neben und außer sich keinen Mächtigen duldet.

Das Drama lebt - ganz ähnlich wie "Maheli wider Moses" - ausschließlich von dem Gegensatz zweier Menschen, die zwei Welten verkörpern, Karl's d.Gr. und Pippins, der bereits im Titel des Werkes - ebenfalls eine Gemeinsamkeit beider Dramen - zum Ausdruck kommt. Die Bezeichnung "Antichrist", die dem Pippin von den Brüdern wie vom Vater gegeben wird, weist bereits auf die Andersartigkeit und Gegensätzlichkeit zu seiner Umgebung, zu der christlichen Kirche seiner Zeit. Aus Pippins Rede, so berichtet sein Bruder Ludwig in Anlehnung an ein Wort des Priors, züngle "der rote Drache auf, der Antichrist" 2). - Bereits die Exposition des Dramas 3), die hier ganz im Sinne der klassischen Dramenlehre - eine bei Baumeister seltene Erscheinung - den ersten Aufzug umfaßt, wird die

für das Werk entscheidende "antichristliche" Position im Gespräch mit dem Prior aufgezeigt. Es ist von Christus die Rede; für Pippin hat er das "Unermeßliche" 4) getötet und mit "Himmel" eigentlich nichts anderes als die "Herrlichkeit der höchsten Menschenmacht" 5) gemeint. Bacmeister sieht im kirchlichen Christentum - sehr vereinseitigt freilich - eine Haltung der Weltverneinung und in der Figur des Pippin erschloß sich ihm nach seinen eigenen Worten die Möglichkeit, sein Ja der Welt und Schöpfung gegenüber zu sprechen, wobei Pippin - wie der Dichter im Hinblick auf dieses Werk sagt - "mit der Gründlichkeit meines eigenen Widerspruches" protestiert 6). Pippin (und mit ihm der Dichter) bejahten also die in sich widerspruchsvolle Schöpfung, in der der Schwache vom Starken vernichtet wird und sieht sie als vollkommen an. Deswegen bedarf diese Schöpfung auch keiner anderen Erlösung als der, daß der Mensch sie als die "beste aller möglichen Welten" ansieht:

"Es schlug in mir empor das Weltgericht,
Daß Leben lebt von Leben -: fürchterlich,
Wenn die Erlösung nicht zu Handen wäre:
Der Spruch des Menschen: - Anders geht es nicht!" 7)

Diese Verse sind ein Hinweis auf das hier schon beginnende stellenweise Versagen der sprachlichen Intensität des Dichters; so bedeutend der erste Vers in dem plötzlichen Eindruck des Geschickes der Welt gestaltet ist, so klar in Vers 3 die greifbare Möglichkeit der Erlösung ins Wort gebracht ist, die zweite Hälfte von Vers 4 ist durchaus als Platitude anzusprechen, während die erste Hälfte dieses Verses noch eine gewisse Höhe wahren kann. - Der Prior sieht diese im Rahmen der Kirche gerade noch mögliche Weltanschauung als positiv an und nennt Pippin einen "frommen Antichristen" 8a); Pippin greift dieses Wort auf und will es nicht im Sinn der neutestamentlichen Offenbarung, sondern in der Bedeutung des "Antiphonierens", der Antwort auf den Siegesgesang Christi verstanden wissen:

"Du gabst mir einen Namen, Antichrist.
Gut, laß mich also ihm antiphonieren,
Der uns so göttlich seinen Sieg besang,
Und sang sich frei. Und wartet nun und will
Dies auch von andern Menschengesunden hören" 8b).

Wie kommt Pippin zu der so ganz andersartigen Glaubensauffassung? Sie hängt zusammen mit seinem körperlichen Gebrechen, durch das er früh schon zu einem Leben der Innerlichkeit geführt worden ist. In erster Linie hat dann der vom Vater erzwungene Klosteraufenthalt die Entwicklung seines Menschentums gefördert und ihn zum Geistmenschen im Sinne Bacmeisters gewandelt. Damit ist Pippin, nicht

Karl d.Gr. der eigentliche Held. Wie Hanno, wie Arete, wie Maheli tritt auch er den Höhenflug des Geistes an, der ihn selbst über den Frankenkaiser, welcher die Welt beherrscht, erhebt:

"...Der Mißgeburt

Erwachsen aus dem Höcker hohe Flügel,
Mit denen überflog sie euch und sich,
Und wurde einsam auch ein grader König,
Zehntausendmal so groß, wie Kaiser Karl,
Der größer nichts vermag als mir zu dienen...

- - -

Denn alles, was er tut, wird mir zu Geist,
Und alles, was er tötet, heiß ich leben" 9).

Rein sprachlich gesehen, ist hier eine gewisse Stagnation erreicht; denn das Bild des Fluges für die innere Situation des Helden ist aus einer Reihe vorhergehender Dramen zu vertraut, um noch besonders gestaltend zu wirken. Demgegenüber gelingen in den beiden letzten Versen harte, prägnante Gegenübersetzungen in einer Gleichförmigkeit des Wortmaterials, das die Gegensätzlichkeit, aber auch die Bezogenheit der beiden Männer einfangen kann.

Christus ist für Pippin nicht durch sein Sterben vorbildlich und entscheidend, sondern er sieht den eigentlichen Sinn von dessen Sendung in seinem Leben und in der darin allen Menschen gegebenen Möglichkeit, selbst Erlöser zu werden: Christus hat die Menschen die Erlösung gleichsam gelehrt. Gerade hier zeigt sich in besonderer Eindringlichkeit der Einfluß Schlüters, dessen Denken - in nur teilweiser Parallele mit der deutschen Mystik, wie bereits angedeutet - in diese Richtung geht. Für Bacmeister wie für Schlüter ist in der Polartät Tod - Leben ein "schöpferischer Zwist" - so heißt es in diesem Drama 10) - gegeben; es handelt sich hier um eine Sinngebung alles geschöpflichen Daseins. Von Aufzug zu Aufzug steigert sich diese - durch das Vater - Sohn - Problem noch vertiefte - Gegnerschaft zu Karl d.Gr., der schicksalhaft dem Pippin zugeordnet ist ("sein Antichrist"). Pippins eine Aufgabe ist es, dem Vater von der Vergänglichkeit dieses wie jedes irdischen Reiches zu künden, von der Tragik jedes Herrschers, die sich hier in der geplanten Reichsteilung anbahnt; schließlich geht es aber auch darum, von der Überwindung solcher Vergänglichkeit zu sprechen:

"Du und dein Reich als ewige Gestalt,
Ein Sternbild an dem Himmelrund des Geistes,
Prangt über allem künftigen Geschehn,
..."

Es ist deutlich, daß dieses ewige, unvergängliche Reich ausschließlich vom "Geist" her bestimmt und - um bei Bacmeisters Metapher zu bleiben - von dort her erleuchtet wird.

Damit aber sind wir bereits mitten in dem zeitweise einen monologischen Charakter annehmenden 3. Aufzug, der in der entscheidenden Gegenüberstellung Karls und Pippins die latente Tragik zum Ausbruch kommen läßt. Pippin erzählt dem Vater seine "einsame Geschichte" 12), sein Erlebnis, das nur Wenigen zuteil wird. Im Kloster ist für ihn das Bild Gottes und Christi, wie es die Kirche zeichnet, zerstört worden. Pippins Gott ist einer, der auch das Böse mit umfaßt und nicht nur wie Christus vom Guten kündet. Es ist derselbe Gott, der im naturhaften Geschehen gegenwärtig ist, der das Leben erhält, selbst wenn dadurch das Leben der Schwachen vernichtet wird. Die Christus-Gestalt, von der sich Pippin angesprochen glaubt, hat wenig mehr - das wurde bereits früher deutlich - mit derjenigen der Kirche zu tun; denn dieser Christus erhebt nicht einmal mehr den Anspruch, Gott, noch viel weniger Welterlöser zu sein. Der Tod gehört für diese Schau zum Leben als sinnvolle Ergänzung; denn Gott umfaßt auch den Tod, jetzt nicht mehr der Sünde Sold, wie es im Bewußtsein der christlichen Kirche verankert ist. Der Tod Christi, nicht mehr Opfertod, sondern schöpferischer Natur, wird durch den Menschen, der dieses Vorbild anstreben muß, gerechtfertigt. Das letzte Ziel Pippins ist das Gottesreich auf Erden, dessen Kernstück die Macht des Geistes ist. Hier nun stoßen wir erneut auf den zentralen Begriff Bacmeisters, den er in immer neuen Spiegelungen zu fassen sucht. Der Geist führt zu dem Höchsten, der Milde des Herrschers, an der sich die Macht dieses Reiches am deutlichsten offenbart.

Karl d.Gr. erkennt die Einzigartigkeit dieser Gedanken und der damit möglichen neuen Religion, aber er ist viel zu sehr Herrscher und Staatsmann, als daß er sie anerkennen oder gar sich zu ihr bekennen könnte. Karl d.Gr. geht sogar soweit, seinen Sohn noch als Christen zu bezeichnen; er nennt ihn einen "durchgetauchten Christen" 13), der nicht an der Oberfläche des Lebensstromes bleibt, sondern sich seinen Weg in der Tiefe bahnt. Sofort hält der Kaiser freilich einer solchen Seinsmöglichkeit seine eigene herrscherliche Aufgabe entgegen, nämlich als Hirte bei seiner Herde zu bleiben und allen Wölfen zu wehren, die in sie einzubrechen suchen: "Ich bin mit meinen Völkern gläubig Christ" 14). Karl d.Gr. ist also sehr wohl ergriffen von der revolutionären Weltanschauung des Sohnes Pippin. Aber als Herrscher an der Spitze eines umfassenden Reiches muß er an der Aufgabe festhalten, die Menschen zu führen, da für die meisten eine solche Selbsterlösung - um die es sich hier wie stets bei Bacmeister handelt - unerreichbar ist. Die Menschen dieses Volkes - so weiß Karl - brauchen das Symbol des Kreuzes, selbst wenn es fälschlich als vorgelebtes Beispiel des Erduldens

von Leid und Schmerz verstanden wird. Das Volk ist ferner auf die vermittelnde Rolle des Priesters und auf die Symbolik des Gotteshauses angewiesen. Deswegen muß Karl d.Gr. jeder Verständigung mit seinem Sohn Pippin aus dem Wege gehen, da ihn - er wird zum Bruder eines Mose in "Maheli wider Moses" - die "breite Pflicht" 15) bindet, an dem ererbten Glaubensgut festzuhalten.

Von hier aus ergibt sich unausweichlich das tragische Scheitern Pippins, den Karl d.Gr. im vollen Bewußtsein von dessen Eigenart und Größe geradezu als den Gegenkönig Melchisedek bezeichnen kann, also mit jener alttestamentlichen Gestalt vergleicht, die Priester- und Königtum in einer Person verkörpert hat.

Selbst der 5. Aufzug bringt hier noch einmal eine Selbstdarstellung Pippins. Er gibt sich seinem Stiefbruder Ludwig gegenüber in seinem wahren Wesen zu erkennen. In Pippins Seele erlebt Gott seine entscheidende Gestalt als Geist. So kann sich Pippin im schöpferischen Tod erfüllen, von dem er zu seinem Vater gesprochen hat. Der Sterbende gewahrt das Licht, in das er durch seinen Tod aufgeht; in der schöpferischen Schau - von der bereits als einem frühen Grunderlebnis des Dichters die Rede war -, im "Baldurblick" 16) deutet sich die menschliche Himmelfahrt "aus dem äußeren Kosmos in den inneren Kosmos 17) an:

"O Sonne, die nun in mir niederbricht!

O Baldur, Christe, auf in euer Licht! 18)"

Mit einem großen Hymnus auf das nun erstrahlende Licht schließt das Werk ab, das in ungewöhnlicher Statik eigentlich fast ausschließlich um Pippin und Karl d.Gr. aufgebaut ist, sodaß die übrigen Figuren in ihrem dramatischen Leben fast erdrückt werden.

VIERZEHNTE KAPITEL

In den Jahren 1929 bis 1931 beschäftigt den Dichter der eddische Nibelungenstoff, den er zu einer umfassenden Tragödie "Siegfried" ausgestaltet. Dieses Werk wurde als Manuskript im gleichen Jahr wie "Der Kaiser und sein Antichrist" 1934 veröffentlicht und im folgenden Jahr in München uraufgeführt. Bacmeister geht von einer Edda-Stelle aus, die in dem strahlenden Helden der germanischen Sage nicht allein den stärksten, sondern zugleich den weisesten aller Helden sieht. In solcher Doppelheit des heldischen Wesens liegt die entscheidende Ausgangsbasis 1). Nicht zu Unrecht kann Bacmeister seine Siegfried-Tragödie den "Versuch einer Vereinigung von höchster Tatkraft mit feinsten Geistigkeit" 2) nennen. Gemäß der Auffassung des Dichters vom tragischen Helden liegt das Hauptgewicht der Gestaltung Siegfrieds in jener Weisheit, von der in der Edda-

Stelle die Rede ist; Siegfried wird zum Lichtträger, und damit steht im Hintergrund des Geschehens das entscheidende Motiv der Schulung des Helden beim Zwerg Mimir, die freilich bereits abgeschlossen ist, als die Dramenhandlung einsetzt.

Vier Aufzüge des Werkes spielen in der burgundischen Königsburg in Worms, der letzte am Ufer des Rheins. Siegfried rüstet sich, mit seiner eben errungenen Gemahlin Worms zu verlassen, da ihn König Siegmund, sein Vater, durch den Schatzmeister Eirik zur Rückkehr auffordern läßt. Der Held spricht zu Kriemhild von dem Plan einer Umgestaltung seines Volkes und erbittet dazu ihre Unterstützung. Giselher stürzt herein und weiß zu berichten, wie Eirik von Hagen daran gehindert wird, das Gold - dem Auftrag Siegfrieds gemäß - auf die Schiffe zu bringen. Siegfried greift selbst in den Streit ein. - Im 2. Aufzug versucht Gernot, Gunthers Mißtrauen gegen Siegfried zu vertiefen, indem er von einer heimlichen Liebe seiner Gemahlin Brunhild zu Siegfried zu wissen vorgibt. Siegfried eröffnet dem König, wie Brunhild Hagen gesandt habe, um das Gold zu bewachen. Zur Versöhnung übergibt jedoch Siegfried dem König den Schlüssel zum Turm, in dem der Schatz aufbewahrt wird. Gunther weist dieses Geschenk an Brunhild hochmütig zurück und offenbart Siegfried, daß Brunhild um den Betrug weiß, durch den sie einst seine Gemahlin geworden sei. Brunhild tritt unvermerkt ein und kündigt dem Helden die Rache der Nornen an. Sie sucht im 3. Aufzug den von Hagen geplanten Mord an Siegfried zu hindern. Statt dessen erbittet sie von Odhin Gunthers Tod. Siegfried erzählt der Walküre vom Sterben Mimirs. Doch Brunhild geht nicht darauf ein und fordert ihn offen auf, Gunther zu töten. Der Held weigert sich und breitet seine Erlebnisse bei dem Zwerg Mimir vor ihr aus. Schmerzvoll muß er erkennen, daß Brunhild ihn nicht versteht. Diese vermag bei Kriemhild ein tiefes Mißtrauen zu säen. Brunhild gibt Hagen im 5. Aufzug die letzten Anweisungen zum Mord an Siegfried. Sie hat es vermocht, den Helden seiner Unverwundbarkeit durch übermenschlichen Zauber zu entkleiden. Brunhild tritt ihm entgegen, als er eben das Schiff besteigen will; sie bietet ihm für das geschenkte Gold eine Gegengabe und lockt ihn damit in einen Hinterhalt, wo er, von einem Pfeil Hagens getroffen, tot niedersinkt. Giselher übernimmt die Rache an Hagen.

Das entscheidende Formungserlebnis Siegfrieds, das ihn aus seiner Umgebung weit heraushebt, deutet sich bereits am Eingang des Dramas an, als der Drachenbezwinger den Nibelungenhort verschenken will, da er "Goldneres gewann" 3), das ihn völlig unabhängig von allem Dinghaften gemacht hat. Zu dem lichten und heiteren Über-Menschentum, für welches das Lächeln als eine besondere Beziehung zum Göttlichen Symbol ist, hat ihn die - bereits in der Einleitung erwähnte - lange Schule bei dem Zwerg Mimir geführt, dem alten Götterfeind, in dessen Bann er gerät, den er aber vernichten kann, als er an

ihm gereift ist. Der Schüler ist über seinen Meister hinausgewachsen, weil er dessen Kälte des bloß Verstandeshaften aus der willensmäßigen Kraft seines Geistes hat überwinden können:

"Er **werkte**, Brunhild, weil er's nicht ertrug,
Daß ich ihm seine Weisheit überwand,
Nachdem ich durch sie reifte" 4).

In diesem Erleben, das zur Vorgeschichte des Dramas gehört, gewann Siegfried eine Vollkommenheit gleichsam innerer Art zu der einer äußeren Unverwundbarkeit. Diese seine Wesenheit bestimmt das ganze Werk. Siegfried erfährt wie Maheli oder Pippin keine Wandlung im Sinne anderer tragischer Helden; nur vorübergehend ist sein innerer Konflikt, als er sich dem stürmischen Werben der Walküre versagen muß und hier erneut solche wunderbare Erfahrung von "Mimirs Hilfe" 5) gewinnt, zu der ihm Brunhild verholffen hat. Gerade damit ist Siegfried auch ihr "Schuldner" geworden 6), wie er ihr noch kurz vor seiner Ermordung bekennt. Hier ist nun eine ähnliche Konstellation gegeben, wie wir sie bei Arete und Timokrates kennengelernt haben; auch Arete ist ja Schuldnerin in ihrem Verhältnis zu Timokrates, wo sie eigentlich von tiefem Haß erfüllt sein müßte. Die Eigenart des Helden Siegfried hebt ihn in eine erhabene Höhe, zu der außer Giselher keine der Gestalten des Dramas Zugang hat:

"Das schwerste Herz wird schwebend durch den Geist,
Der faßt und läßt nach lächelndem Belieben" 7).

Erneut zeigt sich hier nun das uns bereits vertraute Bild der Schweben für die innere Situation des Helden. Von dem entsprechenden Symbol des Lächelns war oben bereits die Rede. Hier also haben wir die von Bacmeister so oft angeführte "Siegfriedschweben" vor uns, die alle Hauptgestalten Bacmeisters in ihrem Tun und Wesen bestimmt. Worin sie besteht, das mag aus Vers 2 deutlich werden. Es drängt sich in solchem Zusammenhang geradezu Schillers Wort von der Potentialität, von dem zwecklos schönen Dasein auf, in das der Mensch eintreten könne ("Ästhetische Briefe"); genau das meint Bacmeisters "Belieben", das unter göttlicher Weisung steht (wir erinnern uns noch einmal an die Bedeutung der Metapher "Lächeln" im "Siegfried").

Der 3. Aufzug, dem diese entscheidenden Verse entnommen sind, bringt eine tiefe Selbstdarstellung des Helden, indem er vor Brunhild, weil sie "der Himmelstochter eine" 8) ist, das Ergebnis der Mimir-Schule darzulegen sucht, sein schöpferisches Vermögen, aus dem Nichts heraus eine Welt zu schaffen, die er in der Freiheit seines Willens beherrschen kann:

"Ich lernte so den Meistertanz des Geistes,
Die schöpferische Schweben aus und ein,
Und spiele aus dem Nichts die schöne Welt
..." 9)

Das Tanz- und Flug-Bild ist auch hier wieder das Wesentliche; der Vergleich mit dem Aus- und Einatmen war bereits im "Maheli" an wichtiger Stelle eingesetzt. Der Gedanke des Spiels schließlich ist der Schillerschen Konzeption der wahren Selbstverwirklichung im Sinne der Ganzheit des Menschen äquivalent. Durch dieses Erleben ist ein völlig verwandeltes Verhältnis Siegfrieds zu der ihn umgebenden "Welt" geschaffen, die Siegfried jetzt in der Freiheit seines Willens sich aneignet:

"Einst hörte ich die Vögel singen, weil
Die Vögel sangen; heute höre ich
Die Vögel singen, weil ich's hören will" 10).

Nicht ein selbstsüchtiges und selbstgefälliges Spiel ist das Ergebnis der "harten Zucht" 11) Mimirs, sondern es ruft - wie bei anderen Helden Bacmeisters vor dem - zu einem Tun auf, das Siegfried für die Umgestaltung seines Volkes nutzbar zu machen gedenkt. Deshalb will er aus der Enge von Worms, das seine Taten lähmt, wieder die Rückkehr in die Heimat antreten, der er in froher Erwartung entgegensieht. In der gelungenen Versöhnung von "Leib" und "Licht" 12) - und das heißt doch nichts anderes als in der Aufhebung des Zwiespaltes von Natur und Geist - will er seinem Volk dienen und es wagen, nach diesem Bild die Menschen seines Reiches umzugestalten, aus mannigfachen, einander widerstreitenden Kräften ein "versöhntes Ganzes" 13) zu schaffen, damit das Dunkel der Welt zu überwinden und über ein Volk zu herrschen, das "durchlichtet von der Leuchte: Geist" 14) ist. Dabei soll ihm seine Gemahlin "holde Mitte" 15) sein, zu der er nach dem weiten Flug seines Geistes immer wieder zurückkehren kann, wenn er sich ihr durch seine Eigenart entfremdet hat. Siegfried steht so im "Licht erhellter Menschlichkeit" 16), das er an andere weiterzugeben sucht.

Siegfried ist durch den Betrug an Brunhild bei König Gunthers Werbung schuldig geworden; "zur Buße" 17) für sein Verhalten lehrt er sie Mimirs "Meisterstück" 18), das sich in der Abwehr ihres leidenschaftlichen Begehrens bewährt hat. Dem Helden war ein "starker Dämon" 19) entgegengetreten, der ihn seines eigentlichen Wesens - durch Mimir gewonnen - berauben und in eine ausweglose Un-Klarheit verstoßen wollte. Auch gegen dämonische Mächte ist so Siegfrieds Wesen gefeit. Er kann sich mit "Mimirs Siegesblick" 20) im Licht ihrer Gewandspange sammeln, wodurch Brunhild selbst zu einem Nichts dahinschwindet, das Siegfrieds freier Wille nun zum All umgestaltet, d.h. zu einer gestalt-
haft umrissenen Erscheinung,

die aus dem Nichts herauswächst, jetzt vom "Menschenwillen" 21) beherrscht und damit nicht mehr Siegfried gefährdend wie vorher. Die Walküre Brunhild kann solche Selbstüberwindung Siegfrieds freilich nur als Flucht auffassen. Dieser aber kann ihr leidenschaftliches Werben zurück weisen, als Sieger "durch den geübten Widerstand seines hellen Willens" 22).

Der Held droht - wie es in seinem Monolog des 1. Aufzugs heißt -, sich zwischen den beiden Frauen zu "zerleben" 23); es besteht also für Siegfried die Gefahr, sein eigentliches, eben gewonnenes Wesen wieder zu verlieren. Damit ist die tragische Konstellation des Dramas gegeben: Siegfried steht zwischen der dämonischen Walküre Brunhild, die von ihm den Tod des "flauen Bastardkönigs" 24) Gunther fordert, und seiner eigenen Gemahlin Kriemhild, der Nurliebenden, für die das Erlebnis Siegfrieds, das ihn in solch lichte Höhe emporhebt, das "Unbegreifliche" 25) bleibt. Betrachtet man, an dieser Stelle anhaltend, das Werk, so scheint eine durchaus herkömmliche Dreieckskonstellat-ion gegeben, die weiter zu einer herkömmlichen Tragik des Mannes zwischen zwei Frauen führen würde. Daß dem nicht so ist, hängt mit der neuen vertieften Sicht der Siegfried-Gestalt zusammen, von der bereits oben mehrfach die Rede war. Als Brunhild der Gattin Siegfrieds von dessen Betrug, aber auch dessen Erleben beim Denk-Zwerg Mimir berichtet, bemächtigt sich Kriemhilds eine tiefe Trostlosigkeit angesichts von schicksalhaften Wandlungen bei Siegfried, die ihr, der Gattin, unbekannt geblieben sind. Damit ist nun auch eine weitere Entfremdung der Ehegatten gegeben: "Was bin denn ich, sich so an mir zu sparen! 26)"

Nach der Ermordung Siegfrieds übernimmt Giselher die Rache an Hagen; an dem Bruder Kriemhilds, der im 1. Aufzug die Reise in die Heimat Siegfrieds antreten will - eine auch symbolisch gemeinte Szene -, hat dessen Wesen eine Nachfolge gefunden. Giselher ist der Einzige in diesem Drama, der die Größe Siegfrieds recht würdigen kann; ihm allein erscheint dieser als ein Held, der "zur Einzigkeit geweiht" 27) ist. Mit ihm zusammen will er ein "unerhörtes Reich" 28) gründen. - Wie Giselher empfängt auch Hagen sein Wesen unmittelbar aus der Begegnung mit Siegfried. War jener der verehrende Schüler, so ist dieser, wie der Dichter am Ende des Werkes in Volkers Worten 29) noch einmal deutlich macht, der genaue Gegenpol zum Helden, Finsternis, wo dieser Licht ist. Von Anfang des Dramas an ist Hagen als goldgieriger Dämon von beinahe tierischem Wesen gezeichnet, von Anfang an ist er Gegner des Helden, dem er den Nibelungenschatz mißgönnt. Zugleich aber ist Hagen der Verbündete Brunhilds, wie Giselher auf der Seite Siegfrieds steht und am Ende seinen Tod zu rächen sucht. Hagens unversöhnlicher Haß läßt ihn sehr rasch zum Werkzeug der Rache Brunhilds werden, die sie anstelle der Nornen selbst ausübt.

Es wäre viel zu sehr im Sinne der alten Tragödie gedacht, wollte man Siegfrieds Tod allein als Sühne der Schuld ansehen, die den Helden an Brunhild bindet und die er trotz seiner Vollkommenheit Leibes und der Seele nicht los zu werden vermag 30). Siegfried ist nicht nur das Opfer der unversöhnlichen Rache Brunhilds, sondern er ist zugleich der Geist-Erhabene, der stets inmitten seiner Umwelt scheitern muß, wenn er nicht die Resignation passiven Bescheidens wählt, sondern ihr die Aktivität des Tatmenschen vorzieht.

Am 24. November 1934 wurde dieses Werk am Prinzregententheater in München unter der Regie von Friedrich Forster uraufgeführt. Die Uraufführungsberichte stehen alle im Bann eines ungewöhnlichen Theaterabends; dennoch sprechen sie auch mit einer gewissen Sorge von der Schwierigkeit, einem unvorbereiteten, mit der Gedankenwelt Bacmeisters nicht vertrauten Publikum ein solches Werk nahezubringen. Der Dichter hat wohl selbst gerade bei "Siegfried" diese Schwierigkeit gespürt. Sein Aufsatz "Schlüssel zu meinem 'Siegfried'" 31 sucht dem entgegen zu wirken. Für unseren Zusammenhang ist dieser Aufsatz insofern wichtig, als Bacmeister hier ausspricht, daß mehr als seine früheren Werke gerade diese Tragödie seinen eigensten dramatischen Intentionen nahekomme. Es sei noch einmal auf die Schlußverse des Dramas hingewiesen, die der Dichter dem Spielmann Volker gleichsam stellvertretend (er "tritt aus den andern heraus") in den Mund legt: "...Wir lernten neue Maße" 32). Damit ist nicht nur der letzte Sinn von Siegfrieds Sterben erschlossen, sondern zugleich auch eine Aufgabe umschrieben, die der Dichter durch sein Werk zu erfüllen sucht: dem Zuschauer oder Leser etwas von dieser Möglichkeit neuer Maßstäbe spüren zu lassen und sie gestalterisch zu verdeutlichen. Solcher Idee dienend ja auch der klassische Dramenvers, den Bacmeister in allen seinen Tragödien verwendet. Der jambische Fünfheber kommt der für Bacmeister so wichtigen sprachlichen Einkleidung einer Fülle des Gedanklichen, gerade im Zusammenhang mit dem Helden, in besonderer Weise entgegen.

FÜNFZEHNTES KAPITEL

Erst nach drei Jahren - 1937 - tritt Bacmeister mit einem neuen, bedeutenden Werk wieder an die Öffentlichkeit; es erscheint die Tragödie "Kaiser Konstantins Taufe", wohl das am meisten bekannt gewordene Drama des Dichters, das offenbar auch die höchste Aufführungszahl aufweist 1). Die Uraufführung fand am 28. Mai 1937 am Württ. Staatstheater in Stuttgart statt 2). "Kaiser Konstantins Taufe" sollte das einzige Werk Bacmeisters bleiben, das den Premierenanlauf überwinden und auch in die folgende Spielzeit übernommen werden konnte. Diese Tragödie hat erstmals den bisher nur von wenigen beachteten und gekannten Dichter einem weiteren Kreis vertraut gemacht und eine umfassendere Diskussion als bisher über sein Schaffen eingeleitet 3).

Im Februar 1934 nimmt Bacmeister sein Konstantin-Fragment aus dem Jahre 1926 wieder auf, von dem nur zwei Aufzüge bisher skizzenhaft gediehen waren. Das Unternehmen war damals mißglückt und aufgegeben worden; Bacmeisters Versuch, "eine bewußt allhafte Volksführung im Sinne der menschlichen Mitführung mit der göttlichen Weltführung" 4) zu gestalten - wie Bacmeister in Schlüterscher Terminologie sagt -, scheiterte damals an der Gefahr des Bacmeisterschen Dichtens überhaupt; über der von Schlüter inspirierten Idee verkümmerte die dichterische Phantasie und damit die dramatische Spannung. - Nun aber gelingt die Vollendung.

Das Werk spielt an der Wende von der antiken Welt zur christlich-mittelalterlichen, die sich in besonderer Weise an der Gestalt Konstantins des Großen manifestiert. Dieser Kaiser hat von staatlicher Seite dem Christentum das Übergewicht über die antiken Religionen im römischen Reich verliehen und damit eine neue Auffassung des Herrschertums begründet, mit der er den Weg in das Mittelalter beschritt. - Auf dem Boden des alten Byzanz hat Konstantin eine neue Stadt, ein zweites Rom, erbaut. Er will diese Stadt nun einem Gott weihen und hat - trotz aller äußeren Bedrohung des Reiches - die Priester aller sechszehn in der Stadt vertretenen Religionen zu sich in den Kaiserpalast gebeten. Er wirft ihnen symbolisch den Fehdehandschuh hin und setzt eine Frist von vierundzwanzig Stunden; erscheint bis dahin keiner der mannigfachen Götter in körperlicher Gestalt, so will Konstantin sich selbst als göttlicher Schutzherr der Stadt ausrufen lassen. Bischof Alexander weist im 2. Aufzug die Schwester des Kaisers - bereits eine Christin - auf ihre hohe Aufgabe ihrem Bruder gegenüber hin, der bisher die Taufe abgelehnt hat. Sie hat um eine Unterredung mit dem Kaiser gebeten; Konstantin tritt nun ein. Der Kaiser berichtet, wie er während seiner kürzlichen Erkrankung seine eigene Religion sich geschaffen habe, in der er sich selbst an die Spitze stellt, nachdem er durch den Bau seiner Stadt für eine Ewigkeit unsterblich geworden ist. Dalmatius, des Kaisers Neffe, als sein Nachfolger ausersehen, stürzt herein und spricht von dem beginnenden Aufruhr, den ein Brief bestätigt, da das Volk den Kaiser für wahnsinnig hält; die Truppen fallen bereits von ihm ab. Nun erscheint Konstantius, der Sohn des Kaisers, der von einer hohen Statue weiß, die Konstantin habe gießen lassen und die am folgenden Tag aufgestellt werden soll. Eine weitere Unglücksnachricht bringt ein Bote: eine Flotte sei untergegangen, die Getreide nach Byzanz bringen sollte. Im 4. Aufzug hat sich das Volk um die aufgestellte Säule versammelt, die ihrer Inschrift gemäß - der Sonne vom Kaiser errichtet wurde. Unter den Bürgern geht ein Gerücht um, daß Dalmatius ermordet worden sei. Der Herrscher erscheint selbst und weiht diese Säule, die sein Bildnis trägt und symbolisch seine Bezwingung des Schicksals darstellt. Jetzt erfährt auch der Kaiser vom Tod seines Nachfolgers, der zugleich zum Feldherrn seiner

Truppen gegen die Perser ausersehen war; ebenfalls jetzt macht man den Kaiser mit dem Untergang der Getreideschiffe bekannt. Der 4. Aufzug spielt im Hause Sopaters, eines Philosophen, der sich zu Plato bekennt. Nähere Umstände des Mordes an Dalmatius werden bekannt: der Prinz, bereits ein Christ, hat ihn ausgeführt. Valeria, die Tochter des Kaisers, weiß von einem Aufruhr, der sich unter maßgebender Mitwirkung der Christen erhoben hat. Diese fordern die Taufe des Kaisers und die Stadt für den Gottessohn. Der Philosoph erklärt dem Kaiser in der nun folgenden Unterredung, wie Gott nur als Geheimnis erfaßt werden könne; für Sopater erscheint es notwendig, daß der Kaiser die Taufe annehme, um den revolutionären Strömungen begegnen und sein Herrscheramt recht ausführen zu können. Sopater vergiftet sich; er stirbt freiwillig, um dem Kaiser den Weg zur Herrschaft freizumachen, zugleich im Bewußtsein, an ihm einen Schüler gefunden zu haben. Inzwischen greift der Aufruhr um sich; das Volk hat den eingekerkerten Konstantius befreit. Im 5. Aufzug äußert Konstantius seinen Zweifel an der Aufrichtigkeit des kaiserlichen Willens. Konstantin erscheint und verlangt von Bischof Athanasius die Taufe, weigert sich jedoch, die geforderte Beichte abzulegen; denn die Taufe bedeutet ihm nur Rettung seines Reiches, sie bedeutet ihm ferner nur Festigung seiner Herrschaft über die Kirche.

Bacmeister hat diese Zentralgestalt seines Dramas, historischer Überlieferung getreu, als Skeptiker und Spötter gezeichnet. Mit dieser Haltung steht unmittelbar die Grundfrage des Werkes im Zusammenhang, die Frage nämlich nach dem wahren Gott und der Art seiner Offenbarung. Zwei Mächte ringen um die Führung in Byzanz wie im ganzen oströmischen Reich: die Selbstvergottung des Kaisers und das machtvoll sich erhebende Christentum. Der neuartige Wesenszug dieses Werkes ist darin zu sehen, daß Bacmeister die Gegensätzlichkeit zweier Haltungen hier nicht an zwei Gestalten wie in den vorangehenden Tragödien "Maheli wider Moses" und "Der Kaiser und sein Antichrist" aufzeigt, sondern die Problematik in eine einzige Figur verlegt. Die Lösung des entscheidenden Konflikts erfolgt im 3. Aufzug, in der von Valeria herbeigeführten Auseinandersetzung mit dem blinden Sopater, einer ungeschichtlichen, von Bacmeister frei gestalteten Persönlichkeit, die ein später Nachfahre Platos ist. Die Christen - bisher vom Kaiser begünstigt - haben in landesverräterischer Absicht den Volksaufuhr angezettelt, als sich deutlich erkennen läßt, wie sehr ihre Glaubensüberzeugung auf dem Spiel steht. Von diesen Ereignissen ist der Kaiser bedrückt, als er sich in das Haus des Philosophen begibt, um sich von ihm einen Ausweg aufzeigen zu lassen. Der Philosoph beantwortet die einleitende Frage des Kaisers nach der Existenz Gottes mit einem Weder-Noch 5). Sopater verweist mit seiner Antwort dieses Problem in den Hintergrund, um statt dessen von dem Wesen Gottes zum Kaiser zu sprechen, als von einem unfaßbaren Geheimnis, das für die Menschen unzugänglich bleibt, solange sie es sich nicht bildhaft vergegenwärtigen:

"...Sie sind zu schwach,
 Um das Geheimnis offen zu ertragen,
 Und bilden sich wie Kinder auf dem Grund
 Der schwarzen Tiefe spiegelnd selber ab,
 Und fahn die Bilder in geglaubte Namen" 6).

Selbst hier taucht also wieder das Problem auf, das auch Mose in seiner Stellung zum Volk beschäftigt; während es bei ihm allerdings nur um die Einkleidung der für das Volk bestimmten Wahrheit über das verheißene Land ging, geht es hier um die dem Volk zugängliche Gottesvorstellung, in die die Menschen eigene Bilder hineinprojizieren, die dann, mit Namen versehen, Gegenstand des Glaubens werden. Daraus erklärt Sopater gerade auch die Vielzahl der Gottheiten und Religionen. Selbst das Christentum der Zeit Konstantins ist für den Philosophen Form und Bild für das ewige Geheimnis. Damit ergibt sich aber für den Kaiser die Notwendigkeit der christlichen Taufe:

"Du sollst doch führen, Kaiser, und nicht warten
 Bis du geführt wirst ..." 7)

Sopater bekennt sich also zu dieser "Tat der Lüge" 8), die für den Kaiser notwendig ist. Ohne eine entscheidende Änderung seines Wesens vorzunehmen, kann so Konstantin an der Spitze der neuen, christlichen Bewegung stehen, der die Zukunft gehören wird. Die Annahme des Christentums ist insofern auch eine geschichtliche Notwendigkeit für den Herrscher, als er dann diese Strömung nach seinem Willen lenken kann.

"...Darum werde Christ
 Und mach es weiterwachsen, wie du willst:
 ..." 9)

Daß dieses Bewußtsein des Kaisers von seiner Macht und seiner geschichtlichen Leistung - mit dem letzten Ergebnis seiner "Vergottung" - einer christlichen Auffassung völlig entgegensteht, läßt etwa das Gespräch mit seiner Schwester Eutropia, einer Christin erkennen:

"...Kaiser Konstantin,
 Aus eigener Menschenmacht auf seinem Throne
 Inmitten seines Reiches, seiner Stadt,
 Inmitten seiner Tempel, seiner Kirchen, -
 Inmitten seiner Gläubigen zuletzt" 10).

Es wird in diesen Versen etwas von der Sprachkraft gerade des Einförmigen und Quaderhaften deutlich, mit der Bacmeister diesen Konstantin gezeichnet hat. Der

dreimalige Ansatz im auftaktartigen Verseingang ("inmitten") läßt die ganze Wucht der Hebung auf das folgende "sein" sich konzentrieren.

Eutropia kann nur ein Ausweichen vor der Macht des christlichen Gottes darin sehen, daß der Kaiser Sichtbares anstelle des Unsichtbaren setzt. Zu dem gesteigerten Ich-Bewußtsein Konstantins tritt nun noch ein weiteres Hindernis für die Hinwendung zum christlichen Glaubensgedanken. Wie Pippin in der Tragödie um Karl d.Gr., leidet auch Konstantin an der Paradoxie des Schöpfers, der von der Kirche als Gott der Liebe und Güte verkündet wird, während dessen Schöpfung durchaus nicht von solchen Eigenschaften erfüllt ist. Daraus leitet der Kaiser die Notwendigkeit und Berechtigung seiner eigenen staatlichen Leistungen ab, indem er nämlich Gottes Schöpfung für unvollendet hält, und die Aufgabe des Menschen darin sieht, diese Schöpfung zur Vollkommenheit zu führen. Als einen Vollender empfindet sich am allermeisten der Kaiser selbst, der damit - ebenso wie Christus - ein Sohn des Schöpfers, ein Sohn Gottes wird. Hier drängt sich wiederum die Parallele zu Pippin auf, der ja ebenso sich, wie alle in solchem Sinne schöpferischen Menschen, in der Auseinandersetzung mit seinem dogmentreuen Vater als Söhne Gottes bezeichnet und sie damit Christus gleichsetzt. Genau diesen Gedanken spricht auch Konstantin aus, der darum weiß, wie sein Wille sich der Menschen seines Staates bedient hat, um die neue Stadt Byzanz zu bauen; er nennt sie "schöpferische Scharen", denen zur letzten Vollkommenheit nur noch das "menschliche Selbstgewaltige" 11) fehlt, das der Kaiser sie lehren möchte. Damit wäre ein neues himmlisches Zion im Entstehen begriffen, das nicht einer jenseitigen Welt angehört, sondern der Erde angemessen ist, sich auf ihr befindet. Das äußere Symbol dieser kaiserlichen Selbstvergöttlichung ist denn auch eine Säule, die - bezeichnend genug - alle Kirchen und Tempel der Stadt überragt. Sie stellt den Kaiser (in einer Nach- und Umbildung einer Statue Diokletians) in der Gestalt Apolls dar, der die überwundene Moira auf der Hand trägt. An dieser Säule soll die "Überkraft des schöpferischen Menschen" 12) deutlich werden, wie Konstantin in seiner Weiherede den Byzantinern verkündet. Zugleich ist der Prozeß der Umwandlung des unbehauenen, rohen Marmors Sinnbild für die Wandlung, die der Geist an einem Menschen vollzieht:

"...Ist nicht auch

In uns ein Urgestein von dunkler Schwere

Und wartet auch, daß es der Geist durchdringt?" 13)

Das letzte Ziel des Kaisers ist es, in solchem Schöpferium ein Reich zu bauen:

"Kaiser

(in die Schau der Stadt verloren)

Ich will noch selber eine Kirche baun,

Ein Wunder, dich zu schmücken, mein Byzanz, -
Die herrlichste, die je ein Auge sah
Und künftig sehen wird..." 14)

Die Gestaltung der Welt, der Ausbau des Reiches, ist aber nur - so hat Sopater verkündet - einem getauften Herrscher möglich.

Der zunächst so unvermittelt und unmotiviert wirkende Tod des Philosophen wird erst dann sinnvoll, wenn er im Zusammenhang mit Konstantin gesehen wird. Bacmeister spricht ja bewußt im Untertitel des Werkes von einer Tragödie und nicht von einem Schauspiel; damit verweist er gleichsam auf die Bedeutung von Sopaters Selbstmord, der diese Bezeichnung rechtfertigt. Man würde Sopaters Gestalt eine zu große Bedeutung beimessen, wollte man sie gewissermaßen als zweiten Helden auffassen. Sopater ist nur insoweit für das Geschehen bedeutsam, als er für die Entwicklung der geistigen Welt des Kaisers wesentlich ist. Bereits hier ergibt sich die ganz andere Struktur Konstantins, gemessen an der anderer Hauptgestalten in den vorangehenden Werken. Konstantin nimmt nicht von Anfang an eine bestimmte Position ein, sondern er durchläuft mehrere Stufen, die an der Aufforderung an die Priester im 1. Aufzug, an seinen selbstbewußten Worten des 2. Aufzugs, an dem Widerstand der Christen und an den Hiobsbotschaften im 3. Aufzug und schließlich an dem Gespräch mit Sopater im 4. Aufzug deutlich werden. Der 4. Aufzug bringt in dieser Sicht Höhepunkt und Entscheidung; in der geistigen Entwicklung des Kaisers ist ein Abschluß eingetreten; hier nun greift Sopater zum Gift. Der Philosoph hat seine Aufgabe erfüllt; er hat - wie er es kurz vor seinem Tod ausspricht - an Konstantin einen Schüler und Nachfolger gefunden und an ihm bereits eine Taufe "mit Feuer und mit Licht" 15) vollzogen, der jetzt noch die unbedeutendere christliche folgen wird. Sopater und Konstantin - beide sind zugleich Vertreter und Symbolgestalten der großen geistigen Räume, die sich ablösen: die sterbende Antike und das erwachende Christentum wird durch sie symbolisiert. Der tiefste Sinn von Sopaters Leben hat sich erschöpft, da ein anderer seine eigene Erkenntnis fruchtbar macht: "Was Weisheit war, wird Werk in seinen Händen" 16).

Die Stellung der übrigen Gestalten des Dramas, die wiederum wie bei "Der Kaiser und sein Antichrist" sehr am Rande bleiben, ist nicht etwa der einfache Gegensatz licht-dunkel, in den sich die Figuren der Tragödie "Die dunkle Stadt" scheiden, sondern es sind hier mehrere Abstufungen festzustellen 17). Einmal erfährt die Welt der platonischen Philosophie eine späte Blüte in dem Denker Sopater und seiner Schülerin Valeria. Ferner ist die Welt des Christentums vorhanden, die sich in dem selbstbewußten Bischof Athanasius und in dem nachgiebigeren Bischof Alexander darstellt. Auf der Seite des Christentums steht

schließlich auch noch des Kaisers Sohn Konstantius, der freilich nur den äußeren Anschein wahr, im übrigen von sehr eigensüchtigen Motiven für sein Handeln bestimmt wird. Eine dritte Gruppe - zwischen den beiden Bereichen stehend - bilden endlich der Kaiser und sein Neffe Dalmatius.

Bacmeister hat als einzige seiner Tragödien "Kaiser Konstantins Taufe" als "Religionstragödie" bezeichnet, und es muß zunächst unklar bleiben, ob etwa des religionsgeschichtlichen Stoffes wegen oder, wie H. Resch 18) es ausgesprochen hat, der entscheidenden tragischen Rolle wegen, die hier die Religion selbst spielt, da sie geradezu Mittel der Politik, in sehr hoher Auffassung freilich, wird. Aus den späteren Äußerungen des Dichters geht eindeutig hervor, daß die zweite Möglichkeit zutrifft. Diese Tragödie ist gemäß diesen Aussagen aus eigener tiefer religiöser Ergriffenheit erwachsen. Es ist kein Zufall, daß Bacmeister hier das Moment des Religiösen bereits durch den Untertitel des Werkes in den Vordergrund rückt und damit mehr als nur einen Weg für das Verständnis von "Kaiser Konstantins Taufe" aufzeigt. Denn man kann das Element des Religiösen geradezu als das Gemeinsame aller bedeutenden Tragödien Bacmeisters ansehen, selbst dann, wenn sie nicht aus einer ausgesprochen religionsgeschichtlichen Perspektive wie hier geschrieben sind. Das eigentlich Religiöse nämlich - als Höhe des Menschseins und Menschentums von unserem Dichter verstanden - tritt nur bei wenigen Menschen voll in Erscheinung, und sie sind in den Bacmeisterschen Tragödien die genialen Gestalten, die Lichtträger. Dieser Gesichtspunkt des Religiösen zeigt sich nicht zuletzt auch darin, daß in diesen Menschen der Gedanke einer Sendung lebendig und wirksam ist. Für das Religiöse ist schließlich auch der Zeithintergrund nicht unwesentlich; der tragische Held agiert zumeist an einer epochalen Wende, und somit wird auch sie vom Religiösen her gesehen.

Wiederum wie bei "Arere" bringt Bacmeister die schließliche Vollen-
dung dieser Tragödie mit einem entscheidenden geistigen Erleben in Verbin-
dung, das eine weitere Veröffentlichung von Willy Schlüter ausgelöst hat.
Im Jahre 1927 erschien das zweibändige Hauptwerk des Denkers "Führung. Die
Fundamente des Tuns und Führens", dessen Lehrkräfte für Bacmeister erneut aus-
serordentlich fruchtbar war, wenn sie zunächst auch zu einer vorübergehenden
Entfremdung zwischen Schlüter und dem Dichter führte. Schlüter setzt in die-
sen zwei Bänden auf rund tausend Seiten sein zentrales, schon im "Deutschen
Tatendenken" berührtes Anliegen einer "Allführung" in immer neuen, sprachlich
ungewöhnlich komplizierten Formeln auseinander, zugleich - namentlich im
zweiten Band - in einer eigenartigen, aber durchaus eigenständigen Diskussion
bedeutender abendländischer Philosophen und geistiger Strömungen. Der aus-
serordentlich schwer zu fassende Begriff der "Allführung" wird in einem Brief
an Bacmeister von Schlüter einmal als "Selbstverklärung des Alls im Austausch
des äußeren und inneren Kosmos" 19)

definiert. Für Bacmeister wird das Werk "Führung" wie schon sechs Jahre vorher das "Deutsche Tatdenken" maßgeblich für seinen "philosophischen Glauben"; Sätze aus seinem Tagebuch von 1927 halten die Ergebnisse fest: "Gott ist der lebendige Name für den lebendigen und notwendigen Weltzusammenhang... Der Verstand stellt ihn fest. Im Geist wird er zum freien Erlebnis... Die Sprache verdeckt ihn, weil sie begrifflich vereinzelt... Die Gestalt offenbart ihn..." 20).

Jenes freie Erlebnis des Geistes, von dem hier die Rede ist, wird im Zusammenhang gebracht mit einer Welt, in der Leid und Tod ihre "Verfänglichkeit" 21) ausüben. Schlüter sieht in dem naturhaften Leben, auf der Vernichtung des Schwächeren durch den Stärkeren basierend, die Mitwirkung eines "Demiurgen" gegeben, der von einer geringeren Göttlichkeit als Gott selbst ist; dieser Demiurg wird noch gegen seinen Willen in der Materie festgehalten. Bacmeisters früh sich offenbarender Pantheismus 22) kann diese Deutung des Leides nicht anerkennen; für ihn offenbart sich in der geringsten dinghaften Erscheinung bereits das Göttliche, nicht das Minder-Göttliche wie für Schlüter, der freilich letztlich ebenso vom Pantheismus herkommt: die Vorstellung der Immanenz des Göttlichen ist beiden gemeinsam. Bacmeister bejaht die ganze Schöpfung und kommt damit zu der Problematik von "Kaiser Konstantins Taufe", die weltanschaulich sich in der Distanzierung vom Christentum auswirkt. - Nachdem es sich hier um eine volkhafte Problematik handelt, könnte man daran denken, daß die Wiederaufnahme des Stoffes gerade zu diesem Zeitpunkt unmittelbar Bacmeisters Anteilnehmen an dem politischen Geschehen der nationalsozialistischen "Machtergreifung" (ein Jahr vorher erfolgt) und den Ausbau dieses Staates zuzuschreiben sei. Bacmeister, der damals schon über zwei Jahrzehnte lang in äußerer Abgeschlossenheit lebt, hat - das muß betont werden - dieses Ereignis nicht spontan begrüßt 23). Die Tatsache, daß Bacmeister anfangs dennoch nicht ganz am "Dritten Reich" vorübergeht, liegt darin begründet, daß der jetzt durch die Partei aufgenommene Kampf gegen die Kirche Bacmeisters eigener Intention eines dogmen- und kirchenfreien Glaubens zu dienen, wenn nicht überhaupt zu entsprechen scheint 24). Bacmeister hat wohl bald diesen Irrtum erkannt, da er in der Folgezeit nicht mehr darauf zurückkommt. - Als Bacmeister noch an der Tragödie arbeitet, schreibt er in sein Tagebuch: "Näher bin ich der Erfüllung meines alten Wunsches, Religion dramatisch zu gestalten, nie gekommen..." 25).

VIERTER TEIL: DAS DRAMATISCHE SPÄTWERK

SECHZEHNTES KAPITEL

In der Zeit von Januar bis März 1937 entsteht ein neues Werk, die Tragödie "Der Größere" 1). Der Dichter erstrebt nun hier nicht mehr das "faustisch-subjektive Pathos Beethovens, sondern die geistige Urmusik Mozarts" 2). Der Stoff zu diesem Werk entstammt den Memoiren Sullys, des Ministers des französischen Königs Heinrich IV. Heinrichs späte Liebe zu Prinzessin Charlotte, der Gemahlin seines Neffen, des Prinzen Condé, ist der Inhalt des Geschehens.

Aus einem Zimmer des Versailler Schlosses beobachtet das Florentiner Ehepaar Concino das Ballspiel des Königs und der Prinzessin Charlotte. Die noch ungekrönte Königin Maria erscheint und will voll Eifersucht dazwischentreten. Ihr hinzukommender Gemahl gibt ihr das Versprechen der Krönung, falls die mit ihr im Bund stehenden Florentiner vom Hof entfernt würden. Ferner zerstreut der König die Bedenken seiner Gemahlin gegenüber der Prinzessin. In Sullys Auftrag werden schließlich die Florentiner verhaftet. Der 2. Aufzug zeigt Maria im Gespräch mit Sully; sie erbittet von ihm die Freigabe der Concinis, doch Sully weist auf den Mordverdacht hin, der zu seiner Maßnahme geführt habe. Der eintretende König will den drohenden Krieg mit Spanien zunächst noch aufschieben; zu dem widerstrebenden Sully spricht er von seiner neuartigen Erfahrung eines wahren Menschentums, die ein Krieg nur verwirren würde. Der 3. Aufzug spielt im Palais des Prinzen von Condé. Charlotte versucht vor dem Minister, den König ins rechte Licht zu rücken; der leichtfertige Prinz tritt ein und berichtet ihm von seinen Spielschulden. Sully verdächtigt schließlich dennoch die Prinzessin und gibt ihrer Liebe zu Heinrich die Schuld am Aufschub des Krieges. Der Minister bittet den Prinzen, er möge seine Frau aus Paris entfernen. Heinrich tritt dazu; er will in den Wäldern um Paris auf die Jagd gehen, solange in der Stadt die Vorbereitungen zur Krönung der Königin getroffen werden. Allein einem Hauptmann eröffnet der König den wahren Grund seiner Abwesenheit. Er erwartet nämlich geheime Briefe vom deutschen Kaiser aus Prag, von denen sein Minister nichts wissen darf. Im Park von Fontainebleau (4. Aufzug) trifft Heinrich wie zufällig mit der Prinzessin zusammen, die er dorthin gebeten hat. Vor einem Standbild der Aphrodite bekennt er ihr die Erfahrung einer reinen Liebe nach all der sinnhaften seiner Jugend. Der Hauptmann überbringt den erwarteten Brief, den der König vorläufig beiseitelegt. Die weinende Prinzessin, die Heinrich für einen Verführer hält, wird von einem Pfarrer überrascht. Der gedungene Mörder Ravailac tritt hinzu und erbittet von diesem den Segen für eine

angeblich gottgewollte Tat. Im 5. Aufzug berichtet Sullys Sekretär Duret dem Minister von dem Brief des deutschen Kaisers. Die nun auftretende Königin kann Sully dazu bewegen, die Rückkehr Heinrichs ins Werk zu setzen. Wider Erwarten erscheint der König selbst; er erzählt von der kaiserlichen Mitteilung eines Bündnisses gegen die Türken und seiner Ernennung zum Oberfeldherrn; bewundernd steht ihm sein Minister zur Seite. Kurze Zeit danach bringt Duret die Kunde von des Königs Ermordung.

Es ist hier wie überall bei Bacmeisters Dramen und ihren geschichtlichen Stoffen, daß es um weit mehr geht als darum, ein historisches Drama zu schaffen. Für Bacmeisters Heinrich IV. ist die Erfahrung des Göttlichen das Wesentliche, die Erfahrung eines neuen, höheren Selbst in seiner späten Liebe, die somit geradezu zur "Gottesminne" 3) wird. Die Prinzessin Charlotte selbst, der der König dieses tiefe Erlebnis verdankt, wird zur "göttlichen Gebärde" 4), die ihn ans andere Ufer winkt. Heinrichs Liebe zu dieser Frau ist spiritueller Art, das "Geistspiel" hat für den König Gestalt gewonnen:

"Ich weiß jetzt, daß dies Wunder möglich ist:

Die geisterleichte Dichtung: Leib in Leib,

Enthoben jener götterlosen Schwere,

Du Schaumgeborene, der du entstiegst,

Und meinst der Liebe hochbewußtes Glück:

..."

5)

Der Dichter bringt nun hier das Erleben des Königs mit einem neuen, namentlich in seinem späteren Essaywerk eine bedeutsame Rolle spielenden Grundwort in die Sprache, nämlich mit dem aus Schlüters Sprachschatz stammenden 6) Wort "Dichtung", womit hier natürlich nicht Ergebnis und Leistung des ~~Poeten~~ gemeint ist. Um deutlicher zu sehen, mögen uns andere dichterische Grundworte die Richtung weisen. Das Bild der Schwerelosigkeit, der (wie die Verse zeigen) eigentliche Bereich des Göttlichen, schließlich die Zuordnung zu einem Menschen, dem das neue Wesen verdankt wird - all das kann Bacmeister im Wort von der "Dichtung" wie Strahlen mit einer Linse fassen. Freilich ist damit weniger etwas für das Dichterische selbst geleistet, da diese sprachliche Wendung der "Dichtung" zu sehr im abstrakten Raum bleibt. Gerade diese Erscheinung aber ist ein Symptom dafür, wie sehr dieses Drama von vorangehenden sich unterscheidet, sodaß wir gerade den "Größeren" als erstes Werk innerhalb der Reihe der Altersdramen anzusprechen haben.

Für Heinrichs persönliches Leben wie für das Leben als Staatsmann ist dieser Flug des Geistes, das "Noch-nicht der ungetanen Tat" 7), eine Position

des "spielenden Vielleicht" 8). Heinrich weiß damit um neue Seinsbereiche und Entscheidungsmöglichkeiten auch für die Menschen seines Staates wie für das Staatswesen selbst; deshalb verlangt er im Gespräch mit Sully den Aufschub des bevorstehenden Krieges gegen Spanien. Diese seine Forderung gründet sich nämlich auf die Erfahrung des Geistes, der nun die Führung übernommen hat und sich in den Entscheidungen des Königs ohne sein Zutun auswirken wird:

"Aus einem Geiste, der nicht Sie nur, Sully, -
Der auch mich selber heldisch überflügelte. - -
Zu früh zu sagen, was er schon bewirkte,
Und wie er sich der Welt verpflichtete,
Die ihm vielleicht noch glücklicher gelingt,
Als Ihre raschen Pläne meinen" 9).

Ein Liebeserlebnis ganz ungewöhnlicher Art hat Heinrich weit über seine Umgebung herausgehoben; weder seine Gattin, noch Sully oder Charlotte vermögen ihm zu folgen. Es ist geradezu das Los solcher Menschen der Vereinzelung, für die Heinrich IV. stellvertretend steht, daß sie zudem erhebliche Widerstände von den Menschen ihrer Umwelt zu erleiden haben. Sully, der Mann rascher politischer Entscheidungen, steht völlig ratlos diesem gewandelten König gegenüber; der Minister kann in ihm nur den Verliebten sehen und beklagt das Fehlen aller willensmäßigen Kräfte. Deshalb versucht er auch, die Prinzessin möglichst rasch aus dem Gesichtskreis des Königs zu entfernen. In der gleichen Weise hat Charlotte keinerlei Zugang zu der neuen Lebenswelt des Königs; das macht ihre tiefe Tragik aus. Sie wehrt in der Parkszene ab; sie hält die tiefe Selbstdarstellung Heinrichs, sein "Grundbekenntnis" 10), das sie selbst von ihm gefordert hat, für den Deckmantel einer geplanten Verführung.

Durch dieses innere Erleben ist Heinrich zum "Größeren" geworden; der knappe 5. Aufzug, der einen großen außenpolitischen Erfolg in dem Bündnis mit dem deutschen Kaiser und der Führerstellung im Türkenfeldzug bringt, weist dazu noch gleichsam ergänzend auf die äußere Größe. Die Größe des Königs ist eine solche der Anpassung, sie "bleibt anders, als wir wissen, immer wach" 11), wie Sully gegen Ende noch einmal ihr Wesen umschreibt. Zwei völlig verschiedene politische Menschen stehen sich in dem König und seinem Minister gegenüber. Sully ist der nüchterne Machtpolitiker, der nur verstandesmäßige Lösungen kennt; der König dagegen weiß um den Menschen "mit seinen Möglichkeiten" 12): Heinrich IV. besitzt das eigentlich Geniale. Bacmeister hat mit Recht den berühmten Schlachtruf des Königs "Ne m'offusquez pas, je veux paraître" als Leitwort der Tragödie vorausgesetzt. Der König hat eine Steigerung seines Willens im "Erosäther" 13) erfahren, durch die er nun gleichsam spielend, von einem höheren

Selbst geleitet, seine Entscheidungen trifft. - Es ist richtig gesehen, wenn G.Hafner von der "Tragik der Weltgeschichte" 14) spricht, die hier gestaltet sei. Heinrich war - wie wir hörten - durch sein Erleben nicht zuletzt auch zum "größeren" Politiker geworden; doch der Dolch des Fanatikers Ravallac trifft ihn. Die Weltgeschichte erfährt keine Wendung, sondern bewegt sich in der gleichen Richtung wie vordem. Der plötzliche Tod des Königs ist aber zugleich die letzte Erfüllung innerhalb seiner neugewonnenen Position, der damit die Gefahr des Abstiegs genommen ist. Der Dichter hält im Rückblick Heinrichs Ermordung aus "urtragischen Gründen" für notwendig: "Nur durch seine Ermordung vor den geschichtlichen Konsequenzen seiner Größe geschützt, durfte ich ihn überhaupt zu solcher Übermenschlichkeit steigern" 15). Der Tod des Königs nimmt seiner Herausgehobenheit die Gefahr eines jähen Absturzes in das Alltägliche, in das Politische derjenigen Prägung, wie sie für Sully allein maßgebend ist.

Bacmeister hat hier mit der ihm jetzt eigenen Stilisierung und Verhärtung des dramatischen Flusses ein eigenes Lebensproblem dargestellt und künstlerisch objektiviert; in jener Zeit hatte er - wie es im Lebensrückblick heißt - seiner Ehe das "Wagnis" zugemutet, in der "Paradoxie einer elastischen Treue" 16) zu leben.

SIEBZEHNTES KAPITEL

Im Jahr der Uraufführung des frühen Lustspiels "Der teure Tanz" erfolgt im November 1940 noch eine zweite, die der Tragödie "Theseus"; im gleichen Jahr ist dieses Werk 1) erschienen.

Der Gründer Athens will sich vor dem Rat der Stadt für sein Tun in Eleusis rechtfertigen. Seine Gattin Antiope verlangt, daß Hellenas, die dem Theseus freiwillig aus Sparta gefolgt ist, dorthin zurückgesandt werde. Theseus verspricht dies; nur soll sie sein Bildhauer Melanippos vorher in Steinhauen. Antiope trauert noch immer ihrem verstorbenen Sohn nach und klammert sich an die Vorstellung vom Hades, die Theseus gerade zu überwinden gedenkt. Ein Diener meldet zwei Gesandte, die aus Sparta eingetroffen seien. Weiterhin wird die lydische Königin Omphale angekündigt, die zu Schiff mit Herakles angekommen sei. Der 2. Aufzug führt in das Ratsgebäude. Kastor und Pollux, die Brüder Hellenas - sie sind die angesagten Boten - stehen bereits vor dem Rat und fordern ihre Schwester zurück. Der eintretende Theseus weist sie darauf hin, daß er sie vor dem spartanischen König Eurystheus gerettet habe und daß er nur Hellenas Bild begehre; Eurystheus habe sie zur Ehe zwingen wollen. Menestheus macht sich zum Sprecher des Rates und klagt Theseus der Volksverführung und der unberechtigten Ausrufung als König an. Besonders verurteilt er dessen Tun in Eleusis. Vor dem Rat offen-

bart Theseus seine in mehrjähriger Abwesenheit gewonnene Erfahrung und seine tiefste Absicht einer Umwandlung der Stadt und ihrer Menschen. Helena wird schließlich von Theseus im 3. Aufzug freigegeben. Herakles tritt ein; Theseus erklärt, wie er ihn habe rufen lassen, um seine Hilfe zur Umgestaltung Athens in Anspruch zu nehmen. Der Heros soll den Athenern sein Erlebnis mit Zerberus an der Hadespforte widerrufen und damit gleichsam "den Tod erschlagen" 2). Herakles lehnt ab, da damit seine Verdienste gemindert seien. Theseus führt die Lyderin durch das eleusinische Heiligtum. Vor seiner Gemahlin erscheint ein Ratsmitglied und berichtet von dem Unwillen des Volkes, der in besonderer Weise durch die rasche Abreise Herakles geschürt worden sei. Theseus lehnt es ab, die gewaltigen, ihm übergebenen Schätze Lydiens für seinen Tempelbau zu verwenden. Antiope bringt die Nachricht vom Tod des Bildhauers, den das Volk erschlagen hat. Die ganze Stadt ist nun in Aufruhr geraten. Omphale tritt die Rückreise an und läßt ein Schiff mit Gold zurück. Der schwerverwundete Bildhauer wird in Theseus' Haus gebracht, wo er schließlich stirbt. Das Volk hat seine von ihm geschaffenen Götterbilder zerschlagen. Vor Antiope bekennt Theseus seine Schuld. Angehörige des Rates erscheinen und machen Theseus mit der über ihn beschlossenen Verbannung bekannt; Antiope kündigt die Rache der Amazonen an; da wird sie von Menestheus getötet. Theseus weist prophetisch auf den Beginn einer neuen Zeit.

Dieser Tragödie schließt Bacmeister ein Nachwort an, durch das sein Wollen eigentlich erst völlig verständlich wird. Er ordnet dieses Werk in sein Gesamtchaffen der "geistbedingten" Tragödien ein, indem er hier deren "lauterste Erfüllung" 3) sieht. Der Dichter stellt in den Mittelpunkt seines Werkes den Tod, dessen harte Realität zu einem "Über-Leben" 4) führen muß. Diese Überlegenheit ist mit einer besonderen "Wesenshöhe" 5) verbunden. Die eigene Problematik des Alters und damit des nahen Todes, darüber hinaus auch das eigene subjektive Erleben eines solchen "mystischen" Zustands galt es, für andere in dieser Theseus-Gestalt zu fassen und zu verdeutlichen. Wie "Arete" siedelt Bacmeister auch dieses Werk im griechisch-antiken Raum an, wenngleich dieser nur den Umkreis von Handlung und Gestalten stimmungshaft wiedergibt; die Handlung spielt nämlich "übergeschichtlich im neubegründeten Athen", d.h. sie wird mythisch überhöht. Religiöse Gehalte der Antike, die Vielheit ihrer Götter sowie die Vorstellungen von einem Hades ziehen Bacmeister wie früher bei "Arete" an. Von hier aus stößt der Dichter zur Gestalt des Theseus vor, jenes sagenhaften Gründers von Athen und Schöpfers der eleusinischen Mysterien, der somit in doppelter Hinsicht eine Überwindung des Todes, ja geradezu dessen Umwandlung in Leben versucht hat. Theseus lebt, als Athen im Entstehen begriffen ist: das Phänomen

Hellas deutet sich an; denn diese Gestalt steht zunächst für den schöpferischen Griechen schlechthin. Theseus findet später in den Dichtern, Philosophen und bildenden Künstlern Griechenlands seine mannigfache Ausprägung. Dennoch will Bacmeister - wie sein Nachwort zeigt - den abendländischen (wie morgenländischen) Raum weit überschreiten, indem hier noch stärker als bei anderen tragischen Helden die Gestalt eines Zukunftsideals gesehen wird: ein Mensch, der in einer besonderen Freiheit und damit für Bacmeister in einer besonderen Sicherheit lebt. Der Dichter glaubt, daß sich diese Selbstverwirklichung des Menschen am deutlichsten im deutschen Raum ereignen werde 6).

Theseus ragt aus seiner Umwelt heraus; er ist mit keinem Menschen seiner Umgebung vergleichbar. Der Held spricht das Entscheidende selbst aus, wenn er von sich bekennt: "Ich lebe vorwärts" 7). Athen soll ein besonderes Abbild dieser Ausrichtung auf die Zukunft werden, vom "Menschenwillen frei gestaltet" 8). Das Volk unterstellt dem kühnen Städte- und Tempelgründer, daß er dies alles nur für sich, zur Verherrlichung seiner selbst baue. Auch Herakles lehnt jede Unterstützung mit dem Hinweis auf diese absolute Vormachtstellung des Theseus ab, "weil du nur dich gesucht hast" 9). Doch Theseus kann diese Anschuldigungen mit seiner besonderen Erfahrung und ihrer gestalthaften Ausprägung abwehren: "Ich will Athen zu meinem Sterne machen" 10). Damit wird Dichter als Lebensziel ein uns vertrautes Bild, das der Lichtgestalt, hier als besondere Konzentration des Lichtes, wieder aufgenommen. Wir stehen also vor der Tatsache, daß durch ein einzelnes Wort eine ganz bestimmte dramatische Ausgangssituation gekennzeichnet wird. Bacmeister versucht, wie auch vorausgehende Dramen gezeigt haben, aus einer zugrundeliegenden, abstrakten geistigen Situation (etwa im Sinne der Umwandlung Athens in eine vom Erleben des Theseus durchwirkte Stadt) mit Hilfe einer darüber befindlichen Bildschicht hinauszukommen, ohne daß dies hier - wie häufig im Spätwerk - gelingt oder zumindestens eindeutig wird.

Die Situation des Theseus wird bereits deutlich in der Stellung von Mann und Frau, die zugleich beider Wesen offenbar werden läßt; für Antiope stellt sich immer wieder die Frage nach Menschenschicksalen, die der Vergangenheit angehören, während Theseus allein nach dem steten und geradlinigen Gesetz einer Weiterentwicklung und Selbsterziehung lebt; so heißt es bereits im 1. Aufzug:

"Ich lebe vorwärts. Wende mir das Haupt
Nicht in die Spur zurück" 11).

Es muß in diesem Zusammenhang betont werden, daß die Tatsache der Stadtgründung und des Tempelbaus durch Theseus nichts anderes bedeutet als eine bildhafte Konkretisierung des durch sein Geisterleben Gewirkten. Im Verhältnis zu seiner

Umwelt freilich muß Theseus auch scheitern, weil er - genau wie Hanno Boytín - die Gegebenheiten und Grenzen der realen Welt mißachtet. So kann er im Schlußakt sein Schuldbekenntnis aussprechen, zugleich in einer Erkenntnis dessen, was ihn scheitern läßt:

"Ich bin der einzig Schuldige. Ich trieb
Die Woge meines Wollens heftiger
Ins Ufer ihrer Wirklichkeit, als daß
Sie folgen konnten. Und mein Werk zerbrach. -" 12)

Bei näherem Zusehen erweist sich freilich diese Metapher des Meeres oder Flusses als nicht zureichend. Wenn die schöpferische Intention als einer Woge und deren Auswirkung als einem Überflutetwerden des Ufers entsprechend gesehen wird, wobei das Ufer für die Gegenwelt des Theseus steht, so wird weder das Nicht-folgen-können der Andern noch das Zerbrechen des eigenen Werkes deutlich, weil beides nicht in das Bild einzubeziehen ist.

Die entscheidenden Verse des Dramas stehen im 4. Aufzug:

"Erkanntes überdauert Wort und Blick
Und wandelt sich zu Geist und wirkt Gestalt" 13).

Hierin liegt die eigentliche Problematik und damit die Grenze, aber auch die Größe dieses tragischen Helden Theseus beschlossen, der seine Lebensaufgabe darin sieht, "Gestalt zu wirken", in freier geistschöpferischer Tätigkeit Ewiges zu schaffen, das nicht ein unklares Gefühl - letztlich unfäßbar bleibend - zum Ursprung hat, auch nicht allein vom Verstandesmäßigen her zu sehen ist, sondern das vom Geist gewirkt ist, wobei für Bacmeister "Geist" hier wie stets die Resultante aus ratio und irratio in wechselseitiger Ergänzung bedeutet. Aus solcher Spannung erwächst "Erkanntes" und dieses Erkennen ist ebenfalls in dieser Zweiheit zu sehen, nicht in der üblichen Bedeutung des logischen Erfassens. Diese gewirkte Gestalt ist ewig im Gegensatz zu den vergänglichen Lebensäußerungen des Menschen in Sprache und Gebärde. Das "Erkennen" in solchem Sinn ist freilich nur für begnadete Menschen zugänglich, deren äußeres Kennzeichen ihr Anderssein, ihr Widerspruch gegenüber jeder kultischen (wie religiösen oder staatlichen) Gemeinschaft ist, in der die individuelle Struktur des Menschen bis zu einem gewissen Grade der Unterordnung und deswegen einer heilsamen Beschränkung und Begrenzung unterliegt. Damit ist für Bacmeister der tragische Konflikt gegeben. Theseus und alle übrigen tragischen Helden des Dichters sind stets Menschen eines extremen Individualismus und scheitern an der äußerlich weit mächtigeren Position der Gemeinschaft, die ihren Mitgliedern - das macht gerade ihr Wesen

und ihren Wert aus - eine heilsame Beschränkung auferlegt. Aber diese Menschen weisen beispielhaft in die Zukunft, sie "leben vorwärts", wie Theseus sagt, und damit erfüllt sich ihr Leben und Wesen. In solcher Sicht sind die Menschen der Ungebundenheit an eine Gemeinschaftsform das belebende Element von außen, das aller Erstarrung entgegenwirkt. - Äußerlich gesehen unterliegt Theseus; er wird in die Verbannung geschickt. Dennoch ist er, der einer "fernen stolzen Stunde" 14) entgegensieht - wie es am Ende heißt - Sieger geblieben und hat sich die Freiheit bewahren können.

Der Angelpunkt gleichsam dieses Dramas ist eine lange Rede des Theseus am Ende des 3. Aufzugs 15), die manche Beobachtung des dramatischen Spätstils unseres Dichters zuläßt. Es ist ungemein bezeichnend, daß jetzt bereits bis in den Bereich der Regieanweisungen hinein (nach manchen ähnlichen Ansätzen; vgl. "Arete" und "Maheli wider Moses") innere Gestaltungselemente und nicht nur solche der äußeren Szenenführung und Gestik auftreten. So heißt es von Theseus zu Anfang dieser Stelle: er "zieht von hier ab Antiope in das emporflutende Bekenntnis seiner eleusinischen Tatschau mit ein", ohne daß damit ein konkreter Hinweis auf eine schauspielerische Verwirklichung oder auch eine Verwirklichung sprechtechnischer Art innerhalb der Rede gegeben ist. Am Ende der gleichen Stelle schreibt der Dichter vor: "Schweigen im Gemach. Aber Antiope läßt merken, daß Theseus sie diesmal für seine Schau gewonnen hat". Und auch damit stellen sich Schwierigkeiten ein, eine solche Wendung Antiopes auf der Bühne sichtbar zu machen (Antiope spricht kein Wort!). - Eine wirkliche Höhe des Sprachkünstlerischen wird im dramatischen Spätwerk eigentlich nur noch in solchen Partien erreicht, die der Held selbst spricht. Man vergleiche etwa mehrere Verse aus der eben angeführten Stelle, die wiederum das Bild des Fluges zugrundeliegt und die nur gleichsam Variationen dieses Bildes gibt, mit einer beliebig herausgegriffenen Rede Omphales, die demgegenüber blaß und konstruiert wirkt, zudem auch teilweise geradezu unverständlich (Vers 2!) ist:

"Theseus

...Bienen summen zahlreich,

In rascher Völkerfolge um die Blüten,
Die ihnen jeder neue Frühling schenkt,
Und sammeln Honig in den alten Stock.
Schon Adler kreisen einsam um die Firne
Und ihre hohen Flüge sind ein Fest,
Das nur ein fernverbundner Reigen feiert.
Ein großer Mensch durchschwingt Jahrhunderte
Zum Großen seinesgleichen spät hinüber;
Doch werden viele mit emporgeweht,
Und seine Größe zündet durch Geschlechter. -" 16)

- - -

"Omphale (zu Theseus)

Verdirb uns nicht

In solch ein herzverdünntes Urgeschlecht! -

Du scheinst, wie Herakles, ein Weiberhasser.

Nur weit gefährlicher. Dann fürchte mich" 17).

Es ist nicht zufällig, daß Bacmeister der Buchausgabe dieser Tragödie einen zweiten Aufsatz anschließt "Das Drama auch als Buch" 18), der aus dem Jahre 1938 stammt 19). Der Dichter spricht hier davon, wie die dichterische Fähigkeit, Personen eines Spiels gestaltet vor sich zu sehen, auch auf jeden Menschen sich übertragen müsse, der sich als Leser einem Drama nähert. Der Verfasser hält diese Fähigkeit einer "inneren Bühne" 20) für beinahe bedeutsamer als die "mitschöpferische" 21) Fähigkeit als Zuschauer. Erst beide Erlebnismöglichkeiten zusammen tragen zu der entscheidenden Aufgabe des Dramas - wie Bacmeister sie sieht -, nämlich zu einer "Wesenssteigerung" 22) im Sinne der Verwirklichung des wahren Menschseins bei. Bacmeister glaubt, daß eine solche "musische Erziehungskraft" 23) in besonderer Weise seine "dialektische Spielführung" 24) auszeichne. - Es wird in diesem Aufsatz sehr deutlich, wie Bacmeister nach dem geringen Echo der Bühnen seine späteren Dramen bewußt als Buchdramen konzipiert. Gerade "Theseus" ist wie schon "Der Größere" ein Beispiel für diese Tendenz. Wir haben ein Drama vor uns, das schon beinahe nicht mehr unter diesem Begriff zu fassen ist; denn "Theseus" spielt - wie man mit G.Weise 25) sagen kann - ohne einen bestimmten Zeithintergrund, ohne eine bestimmte Umwelt. Die Menschen sind in letzter Abstraktion gestaltet; eine äußere Handlung fehlt fast völlig. Nicht einmal der Tod Antiopes, das nächstliegende tragische Element, erscheint zwingend; sie wird beim Aufstand getötet, da sie zuletzt doch auf der Seite ihres Gatten steht. Auch sie scheitert also äußerlich, ohne daß man bei ihr von einem wirklichen Zugang zur Welt des Theseus sprechen kann.

ACHTZEHNTES KAPITEL

1944 erschien die in den ersten Kriegsjahren entstandene Tragödie "Der indische Kaiser", zu deren ungewöhnlicher Struktur ein ausführliches Vorwort einführen will. Der eigentliche Schauplatz dieses Werkes, in dem der Dichter die letzte Erfüllung seines dramatischen Schaffens, die "Spitze" seiner "Daseinspyramide" 1) sieht, wie es in einer Goetheschen Wendung heißt, ist nicht das Indien um 1600, mit seinen einsamen Gebirgen und dem Kaiserpalast in Delhi,

so sehr dies der äußere Rahmen bleibt, sondern wie Bacmeister zu Beginn seiner Ausführungen mit einer Wendung der deutschen Romantik sagt, das "Paradies des Bewußtseins" 2). War im "Theseus" mit seiner ähnlichen Zeit- und raumlosen Handlung in besonderer Weise das Problem des Todes bestimmend gewesen, so ist es hier die "Erlaubnis" 3) des Menschen, selbsttätig und schöpferisch am All der Welt teilzuhaben, ein vor allem durch Schlüter inspirierter Gedanke also, der immer wieder im Gesamtwerk aufklingt, erst hier freilich seine konsequente Durchbildung erfährt. Eng mit der Möglichkeit einer solchen Betätigung des Menschen hängt der Gedanke der Toleranz zusammen 4), wie er sich in besonderer Weise in Indien an einer Fülle religiöser Gemeinschaften manifestiert, die auf ein besonders "reges metaphysisches Bedürfnis" 5) hinweisen. Diese geistige Welt Indiens, in die Bacmeister hier zum ersten Mal das dramatische Geschehen verlegt, war bereits in der Gestalt des indischen Magiers, des vermeintlichen Prinzen Narrana, im Lustspiel "Die Schlange" als wesentlicher Bestandteil in der Fortführung der Handlung, aber auch im gedanklichen Rahmen des Werkes in Erscheinung getreten; denn die Basis des Denkens und Dichtens bei Bacmeister - im Vorwort zu dieser Tragödie als "vollendete Freiheit der Bejahung des Alls auf der Folie des Nichts" 6) bezeichnet - hat eben ihre Prägung auch durch diese Gedankenwelt erfahren, durch die die andere Komponente, die deutsche Mystik, sinnvoll ergänzt wird. In diesen indischen Raum nun stellt Bacmeister die historische Gestalt des Kaisers Akbar (1556 - 1605), eines großen Heerführers, der in seiner überlieferten Toleranz die entscheidende Voraussetzung für seine eigene Geist-Entwicklung mitbringt. Das Hauptproblem in der Gestaltung dieser Figur stellt sich für den Dichter so dar: "Akbar mußte also das Maß der mir selber in meiner Lebensstile erwachsenen Geistigkeit gewinnen, ohne sein wuchtiges Kaisertum darüber einzubüßen" 7). Beherrschende Mitte des Werkes ist demnach der Kaiser, während alle anderen Gestalten in den Hintergrund treten; sie beleuchten höchstens aus der einen oder anderen Perspektive Akbar, ohne an irgendeinem dramatischen Geschehen beteiligt zu sein, das hier nahezu (eine Ausnahme bildet der Schluß der Tragödie) fehlt. Handelt es sich kaum mehr um ein Drama im üblichen Sinn, so fehlt auch eine Tragik, die sich im Laufe des Werkes erheben würde. Des Kaisers Tragik, sein Scheitern liegt allein in seiner Andersartigkeit allen Menschen gegenüber begründet und wird durch die Tatsache vertieft, daß er über ein Volk herrschen soll, das seinem Wollen kein Verständnis entgegenbringt; der Kaiser steht seinem Volk letztlich fremd gegenüber. Eine solche Tragik ist bereits zu Beginn des 1. Aufzugs gegeben und diese Konstellation erfährt keinerlei Wandlungen. Ähnlich wie Andreas in dem frühen Drama "Andreas und die Königin", das wir ansatzweise von einer ähnlichen Problematik beherrscht sahen, hat auch der indische Kaiser die Einsamkeit einer felsigen Berggegend zum Aufenthaltsort gewählt. Während jedoch der einsiedlerische Aufenthalt des Andreas für die dramatische Bewegtheit des gesamten Werkes wie für die Gleichordnung zweier

Hauptfiguren als störend angesehen werden muß, spielen nun hier die ersten beiden Aufzüge in der Einsamkeit des Kaisers und stellen ihn damit weit mehr in den Vordergrund, als das bei Andreas, dessen Gattin Johanna ihm gleichwertige Gegenspielerin ist, der Fall war.

Ein Jahr hat der Kaiser bereits als einsamer Klausner im Gebirge verbracht, als er von seinem Geschichtsschreiber Abu Feisal besucht wird. Dieser kann keinen Zugang zu der Erlebniswelt des Kaisers finden und fordert von ihm die Rückkehr in seinen Palast, da seine Herrschaft bedroht sei. Ein Knabe kommt schließlich mit der Nachricht, daß die Dorfbewohner sich gegen den Klausner zusammenrotten, um seine Hütte anzuzünden. Mutig tritt Akbar den Bauern entgegen. Des Kaisers Sohn Selim erscheint nun bei seinem Vater; er bringt ihm ein Kruzifix der Mutter, die inzwischen eine Christin geworden ist. Selim berichtet, wie auf Befehl seines Bruders Murad, im Einverständnis mit Jahjaniga, der älteren der beiden Gemahlinnen des Kaisers, alle Hindutempel als Vergeltung für die Zerstörung einer Moschee zerstört würden. Der Kaiser sieht die Rache der Hindufürsten voraus. Ein inzwischen angekommener Hofbeamter, Abu Jussuf, bestätigt die Vermutung Akbars. Der Minister will den Kaiser zur Abdankung bewegen, um für den Prinzen Murad und dessen Mutter freie Hand zu schaffen. Doch Akbar lehnt dies ab und kehrt nach Delhi zurück. Er beabsichtigt, den Prinzen Murad zusammen mit dem Feldherren Beiram in den beginnenden Kampf zu schicken, selbst aber in Delhi zu bleiben, um die zerstörten Hindutempel aufbauen zu lassen, da er weder an den einen noch an den anderen Gott glaubt, sondern "in der Mitte" 8) aller stehen will. Akbar gibt deswegen seiner jüngeren Gemahlin Sumurud das Versprechen, ein Gotteshaus bauen zu lassen. Ein Bote bringt die Nachricht vom Tode Murads, der im Zweikampf mit Pandu, dem König von Masore, gefallen ist. Auch Selim ist tot, ebenfalls vom Schwert des feindlichen Königs durchbohrt. In Gegenwart des gefangenen Pandu legt der Kaiser noch einmal seine versöhnende Haltung dar; auch zu dem Hindufürsten hat keine echte Feindschaft bestanden. Akbar übergibt ihm ein Schwert, damit dieser sich selbst töte.

Das Wesen dieses indischen Kaisers besteht wie das Mahelis in der "Denkseligkeit", die ihm "hohes Spiel" 9) ist; er betrachtet es als seine Aufgabe, aus der Welt das Göttliche zu wirken. Der Kaiser lernt mehr und mehr, das "Schadhafte der Welt" 10) zu bessern und diese Erfahrung will er nicht zuletzt - auch das verbindet ihn mit manchen der Bacmeisterschen Helden - für seinen Herrschaftsbereich nutzbar machen. Das Ergebnis seiner freigewählten Einsamkeit ist der "Adlerflug der Seele", das Vermögen einer schöpferischen Schau, die sich die Welt in der Freiheit des eigenen Willens aneignet:

"...Mir gehört das Nichts,
 An dem ich mich nur immer feiner übe,
 So daß ein blauer Falter schon den Himmel
 Mit seiner Bläue heilig übertrifft,
 Weil er das Nichts gestaltet widerlegt,
 ..."

11)

Das Mädchen Ananda, das den Kaiser in seiner Einsamkeit mit dem Lebensnotwendigsten versieht, bedeutet für ihn eine Begegnung mit dem "Göttlichen", eine Bestätigung seiner eigenen Haltung; zugleich ist dieses Mädchen eine große Versuchung, die der Kaiser - wie Siegfried - bestehen muß:

"Mir ist verboten, eine mächtiger
 Als mich zu lieben" 12).

Der Schar, die auf Geheiß eines Brahminen heranzieht, zeigt Akbar das Licht einer eigenen Offenbarung. Diese Sonne, die nie untergeht, setzt er ihrem "Feuer ohne Licht" 13) entgegen. Gegenüber der Radikalität des Hindufürsten, einen Rachekrieg ins Werk zu setzen, kann der Kaiser sein religiöses Bekenntnis betonen:

"...die neue Prophetie
 Der Götterlosigkeit als Kern des Glaubens,
 Der unser Herz zur Göttlichkeit verpflichtet. -" 14

Akbars Bekenntnis ist ein solches der Mitte - die Position aller Helden Bacmeisters -, die nur durch Einsamkeit erreicht wird. Die freie, alle Möglichkeiten umschließende Geist-Haltung bewährt sich in der belebenden "Erlaubnis" 15), der Toleranz gegenüber jeder Religionsform. Akbar kommt durch seine jüngere Gattin auch mit dem Christentum in Berührung; das Bild des Gekreuzigten zieht ihn an, doch dieser bedeutet ihm nur - wie dem Pippin - Vorbild, allerdings auch von Dogmen "zerdacht" 16) und deshalb gefälscht. Akbars Toleranz ist entscheidend bestimmt durch den Geist, der es ermöglicht, zu dem Wesentlichen des Daseins vorzustoßen:

"Die stolzere Entscheidung sei das Ja,
 Das dieser anfanglosen blinden Welt
 Den Anfang eines Sehens setzt: hinfort
 Sich wissend in der giftgetränkten Mischung,
 Dennoch zu wollen, daß das Dasein sei,
Um es von nun an göttlich zu entgiften.
 Das Gegengift, das göttliche, - der Geist! - -" 17)

Wieder zeigt sich die abstrakte Grundlage der Bacmeisterschen Sprachgestal-

tung in den späten Dramen, wo einer blinden und vergifteten Welt das Ja und das "Sein des Daseins" gegenübergestellt wird (das bildhafte "Sehen" ist nur Anfang!). Der Gegenbereich für den Kaiser, die ihn umgebende Welt, wird noch metaphorisch in die Sprache gebracht; von dem Bereich dagegen, in dem der Kaiser selbst steht und der einer solchen Sprachgestaltung noch weit mehr bedürfte, wird nur in abstrahierenden Formeln eines reduzierten Sprachmaterials - eben das "Ja" und das philosophische "Sein des Daseins" - etwas spürbar, ohne daß eine derartige Aussage deutlich und eindeutig ist.

Der Mensch solcher Schau besitzt - um solche Verse zu umschreiben - die Möglichkeit, über ein vom Leid und von schicksalhaften Mächten beherrschtes Leben ein anderes freies aufzurichten, in dem Schicksal, Leid und Tod keine Realität mehr besitzen. Dem Kaiser ist das Reich des Geistes wesentlicher als das seiner Herrschaft geworden.

NEUNZEHNTES KAPITEL

Das bisher letzte dramatische Werk Bacmeisters ist die in der Nachkriegszeit entstandene Tragödie "Lionardo da Vinci", die der Dichter zu Beginn des Jahres 1951 in einem Privatdruck an seine Freunde verteilt und damit nicht allgemein zugänglich gemacht hat. Daß Bacmeister in diesem seinem vorläufig letzten Werk die Gestalt des großen Renaissancekünstlers aufgreift und in den Mittelpunkt einer Tragödie stellt, hat einmal seinen Grund in dem Problem, das den Dichter offensichtlich nach dem zweiten Weltkrieg in besonderer Weise beschäftigt hat: das Verhältnis des Menschen zur Technik, insbesondere zur Maschine. Sowohl sein 1949 in Gustavsborg gehaltener Vortrag "Die Bewertung der Maschine in der Weltschau des Geistes" 1) als auch der umfangreichste Essay in dem Buch "Innenernte des Lebens" von 1952 beschäftigen sich mit diesem Fragenkreis. Zum andern zieht den Dichter das Problem "des rätselhaften Beieinander von genialem Künstlertum und verstandeslichter maschineller Erfindungstechnik" 2) an, das bei Lionardo, dem Schöpfer des "Abendmahls", aber auch dem Erfinder einer Vorform des Unterseeboots besonders greifbar wird. Der Dichter widmet das Werk "der Vollendung des Menschen"; es soll, worauf das als weitere Widmung vorangestellte Schillerwort aus "Die Künstler" ebenfalls hinweist 3a), von dieser Vollendung beispielhaft künden und von dieser Aufgabe aus zeigt sich, wie ganz andere Maßstäbe als sonst einem Drama gegenüber hier gelten müssen, um einen Zugang zu diesem Werk zu gewinnen. Man kann überhaupt nicht mehr von einem Drama im üblichen Sinn sprechen. In ähnlicher Weise galt dies ja bereits von "Theseus", vom "Indischen Kaiser", selbst von dem "Größeren", wie die Analyse dieser Werke gezeigt hat. "Lionardo da Vinci" ist vielmehr die äußerste Konsequenz dessen, was Bacmeister das

"intelligible Drama " nennt, als dessen ersten entscheidenden Beitrag wir die "Dunkle Stadt" angesehen haben. Eine strenge Durchführung dieser dramatischen Konzeption mußte notwendig zu einem solchen Werk führen, das ohne einen eigentlich dramatisch-tragischen Konflikt nur noch davon lebt, "den Geist glaubwürdig in seiner höchsten Potenz darzustellen" 3b).

Das Drama spielt am Königshof Franz'I. von Frankreich in dem für die europäische politische Geschichte wie die abendländische Geistesgeschichte so bedeutsamen Jahr 1519. Der König hat Lionardo, den großen Techniker seiner Zeit, an den französischen Hof berufen. Die Anwesenheit des Meisters in Paris führt jedoch zu einer zunehmenden Entfremdung zwischen König und Königin, indem diese durch die "Hoheit seines Wesens" 4) eine völlige Wesenswandlung erfährt. Die Gestalt des Meisters wird im Gespräch seiner Schüler geradezu mit einer göttlichen Glorie umgeben, und diesem Menschentum fühlt sich die Königin wesensverwandt. Mehr und mehr steht schließlich auch der König auf seiner Seite, der in Lionardo anfangs nur den genialen Erfinder gesehen hatte. In der Herzogin von Savoyen, der Mutter des Königs, die im Bunde mit dem Kardinal Duprat steht, erwächst dem Künstler eine ernsthafte Gegnerschaft. Die unvollendete Christusgestalt des "Abendmahls" weist für die Herzogin die christusfeindliche Haltung Lionardos aus. Sie plant zusammen mit dem Kardinal, ihn mit Gift zu ermorden, da sich der Ehrgeiz des Königs unter Lionardos Einfluß von all seinen politischen Plänen abgewandt hat und ihm einzig der "Geist" erstrebenswert erscheint. Lionardo wird das Opfer dieser Hofintrige.

Bacmeister gibt in diesem Alterswerk eine bedeutsame Zusammenfassung seiner Lebens- und Welthaltung, von der sein gesamtes Schaffen entscheidend bestimmt ist. Diese Weltschau einer "willentlichen Bejahung des 'tätigen Nichts'" 5), die Bacmeister hier in der Gestalt seines Lionardo vorträgt, ruht - wie wir schon mehrfach hörten - vor allem auf den Schultern der Mystiker des Mittelalters und des 17. Jahrhunderts, die besonders Willy Schlüter in einer Weiter- und Umbildung ihrer Gedankenwelt dem Dichter nahegebracht hat. Eine solche Haltung machen auch die entscheidenden Kernworte von Christus bis in die Gegenwart bei Carossa oder Claudel am Ende der Tragödie noch einmal (nicht ohne Gewaltsamkeiten im Blick auf das Anliegen des Dichters) deutlich, mit denen Bacmeister anstelle eines Vorwortes das Werk beschließt. Die Zusammenfassung solcher Denkerfahrungen, die dem Lionardo in den Mund gelegt werden, bringt es auch mit sich, daß hier am meisten der abstrakt-philosophischer Gehalt durchbricht, der den Charakter dieses Werkes weithin bestimmt.

Es geht im Grunde also nur um eine Darlegung solcher Überlegungen und Erfahrungen durch Lionardo; sie bilden den Inhalt seiner Gespräche mit dem König und der Königin, sie spiegeln sich selbst in den Gesprächen der Schüler und

Bediensteten. Die einsame Größe des Lionardo läßt sich zunächst an der Wandlung der Königin kennzeichnen, die sich seit ihrer Begegnung mit dem Künstler schlichter als ihr Gefolge kleidet, die alle Festlichkeiten meidet, die aber zu einer heiteren und kraftvollen Persönlichkeit geworden ist. Am Mißverständnis des Königs klärt sie als Schülerin des Meisters den Begriff "Geist", der weit jenseits des Verstandeshaften für sie liegt. Dieses Leben aus dem Geist, das für Lionardo so bedeutsam ist und ihm im Sinne des Dichters seine einmalige Größe verleiht, führt zu einer Seligkeit, die nicht erst in einem fernen Jenseits, sondern bereits auf Erden wirksam wird:

"...dieser Lebende zuerst
Von allen Sterblichen besitzt sie so,
Wie man sein Ich besitzt, so selbstbedingt,
Als Angelpunkt der tausendfachen Wende
Zum Du der Welt. - - ..."

6)

Der Königin, als dem einzigen wesensverwandten Menschen seiner Umgebung, berichtet Lionardo denn auch sein entscheidendes Erlebnis: es folgt die wesentlichste Selbstoffenbarung im 2. Aufzug. Das Wort "Nichts" hat eine große Wendung in dem Künstler hervorgerufen, eine Umwandlung seines Wesens. Es gilt dieses Nichts durch schöpferische "freudige Gestaltung" 7) in ein All zu verwandeln. Eine besondere Bedeutsamkeit kommt dabei dem Wörtchen "und" zu, d.h. der Zusammenschau zweier gegensätzlicher und scheinbar sinnloser Erscheinungen der Welt, wie bei dem Blühen einer Rose und dem Zerstörtwerden ebendieser Pracht durch einen Käfer, um damit durch diese allumfassende liebende Schau einen Schöpfungszwiespalt zu überwinden und sinnvoll zu machen: "Wir sind des Nichts vorhandene Erfüllung! -" 8). Im Wechsel aller irdischen Gestalten lehrt so der Geist den Menschen das Ewige zu schauen und selbst der Tod bedeutet ihm dann ein Einmünden in das "tätige Nichts" 9), wo sich dieser schöpferische Wandlungsvorgang zu einem All erneut vollzieht. Diese optimistische Welthaltung Bacmeisters, die sich in der Erscheinungsform des "protestantischen" Helden durch das tragische Gesamtwerk zieht, läuft letzten Endes - wie wir mehrfach sahen - auf eine Selbsterlösung des Menschen hinaus und stand deshalb von Anfang an in einem Gegensatz zu jeglicher Form des Christentums, ganz ähnlich wie bei den Mystikern aller Zeiten. Von dieser Sicht aus wird es verständlich, wenn die Königin den Meister den "ersten, wahren Bruder" 10) Christi nennen kann. Es handelt sich im Grunde auch hier wieder um die Auseinandersetzung des revolutionären Einzelnen mit der schicksalhaft an die Masse geketteten Führernatur, die auch zwischen Pippin und Karl d.Gr. wie zwischen Maheli und Mose die tragische Situation heraufgeführt hat. Der französische König Franz I. schätzt zwar den Erfinder der Kriegsmaschinen und den genialen Maler, aber er fürchtet das Neuartige im Denken Lionardos - selbst wenn er

sich persönlich davon überzeugen ließe -, das nicht in seine herrscherlichen Pläne der Erwerbung der deutschen Kaiserkrone paßt; er ist ganz der König, der mit Realitäten wie dem Papst und einer sichtbaren Kirche rechnet und deswegen keinen Zugang zur Geistwelt Lionardos finden kann.

Eine solche Freizügigkeit des Denkens kann von Franz I., der in festgefühten kirchlich-religiösen Ordnungen lebt, nur als Ketzerei angesehen werden, schlimmer als die des "wilden Mönchs im deutschen Land" 11). In Lionardo hat sich der Geist verklärt und dieser Geist der Strenge will Gestaltung und Gestalt. So hat Lionardo denn auch in seinem Bild vom "Abendmahl" eine sichtbare Darlegung seiner Welthaltung gegeben, indem er nämlich auch hier jene Allschau, die sich im Wörtchen "und" ausdrückt, in der parallelen Gestaltung von Christus und Judas gibt. Jenes Wort vom "Nichts", das er einst aus eines Mönches Mund gehört hatte, half ihm dieses Bild schaffen, noch bevor er sich begrifflich über ein solches Erleben im Neuwerden seines Wesens klar geworden war.

Der Mensch ist für Lionardo eine Deutung Gottes; denn sein Gott ist der Dantes, "ein Punkt, ein Nichts - die Ursache von allem" 12). Der Mensch erschafft sich aus diesem Nichts nun drei Gestalten, die unter sich feindlich, für Lionardo, d.h. für den Menschen seiner Schau, enig sind: Gott, Satan und Luzifer. Gott ist das Verbindende der einzelnen Erscheinungen; durch ihn werden sie zum All, sei es als Blüte, Mutter und Kind, Ehe, trotz allem Zwist der Geschlechter, als eine Sprache eines Volkes, als Wahrheit, Güte und Recht. Satan dagegen ist Gegensatz, Auseinander, schließlich auch Zeit und Endlichkeit, in der jede menschliche Gestaltung zu ihrem Heil befangen ist; der Satan ist

"Des schöpferischen Wogenberges Tal,
Damit die neue Woge steigen möge" 13).

Damit wird beiden Mächten die Hinordnung und Notwendigkeit zugesprochen, in einem polaren Spannungsfeld zu stehen; die eine Macht bedingt die andere, wie die vom "Theseus" her geläufige Metapher von der Woge aussagen will. - In der dritten Gestalt, in Luzifer bietet sich wiederum die Möglichkeit der Zusammenschau, ja er ist geradezu "das einsichtsvolle Und des Menschen" 14), der Gott und Satan zum Leben, d.h. zu einer fruchtbaren Spannung vereint. Zu diesem Geheimnis, das sich nie ganz erschließt, sieht Lionardo andachtsvoll empor. Es ist eindeutig, wie hier nun der Dualismus des christlichen Weltbildes, wenn nicht verlassen, so doch gewandelt wird. Die letzte Sinnfigur, die Gott und Satan als Einheit umschließt, ist für den Dichter die entscheidende. Lionardos Versuch, den Menschen auch zum Beherrscher der Lüfte zu machen, ist symbolische Tat, die aus eigenem, rein geistigem Erleben (vgl. das früher häufig gebrauchte Bild des Fluges) geboren wird. Dieser Geist dient Lionardo

dazu, zwischen der durch die ratio bedingten technischen Seite seines Wesens und der durch die irration bedingten künstlerischen das Gleichgewicht zu bewahren, ja das Übergewicht der technischen über das Herz zu verhindern. Über Verstand und Gefühl steht dieser Geist, aus der "Einkehr in das Nichts" 15) geboren und also auch hier beides verneinend. Lionardo erfährt das Ende seines Lebens, den oft schon vorausgelebten Tod im Hinübermünden "vom Nichts ins Nichts" 16), eine Situation, die Bacmeister einst (in "Erlebnisse der Stille") im Bild der ziehenden Wolke beschworen hatte.

Die Sprachgestaltung dieses Werkes ist diejenige einer letzten Abstraktion; dafür ist eine Stelle des 2. Aufzugs bezeichnend:

"König
Was ist denn alles?

Lionardo
Dem Geiste eben nur das blanke Nichts,
Wenn er's als Mittel nimmt, um dies und das
Durch sich mit Werdewonne zu beschenken.

Königin
Was ist dann - Dies und Das?

Lionardo
Der Anfang eines
Unzähligen Verbundenen - durch: Und.
In diesem Und verbirgt sich nun das Nichts
Und spielt sich als das All im Etwas auf. -
- - -
Wenn wir das Eine und das Andere
Zum All-Und ründen..." 17)

Weiterhin mag dies eine Stelle des 3. Aufzugs verdeutlichen:

"König
Jetzt aber - Luzifer?

Lionardo
Eri ist schon da.
Er sprang mir schon von selber ins Gedicht.
Er ist das einsichtsvolle UND des Menschen,
Das Gott mit Satan brüderlich verbindet
Zum Auf und Ab der Wunderwege: - Leben. - - " 18)

Es ist hier kaum ein Vers unter den beiden zitierten Stellen, der sich als eine eigengeprägte Gestalt erweist. Statt dessen wird auf einfache Sprachelemente (und, nichts, dies, das, etwas, das Eine, das Andere) eine besondere Betonung gelegt; diese Sprachgebungen werden aber deswegen nicht zu einer dichterischen Aussage, weil sie im philosophischen Bereich haften bleiben.

F Ü N F T E R T E I L :
D A S P R O S A W E R K

ZWANZIGSTES KAPITEL

Kurz nach dem Sammelband der Schauspiele "Innenmächte" erschien im gleichen Jahr (mit der Jahreszahl 1923) eine Sammlung von kurzen Prosabetrachtungen unter dem Titel "Überstandene Probleme". Die Vermittlung Wilhelm Schäfers, des später mit Bacmeister befreundeten Dichters, hatte zur Veröffentlichung dieses ersten Prosabandes wie der vier gesammelten Schauspiele geführt. Einzelne der Aufsätze reichen bis in die Münchener Zeit 1906 zurück, andere stammen aus der Soldatenzeit des Weltkrieges; sie umspannen also einen längeren Zeitraum und geben so das geistige Erleben dieser rund zwanzig Jahre wieder, der Zeit also, in der Bacmeisters erste bedeutenden Dramen entstanden sind, zu denen diese Aufsätze naturgemäß manche Beziehung aufweisen. Bereits der Titel des Bandes will etwas über die eigentliche Problematik dieser philosophischen Prosastücke aussagen und namentlich von ihrem bekenntnishaften Charakter sprechen; es handelt sich in diesen beiden Lebensjahrzehnten um eine Konfrontierung mit Problemen, ja mit Gefahren, die der Dichter schließlich hat überwinden können und von denen und namentlich von deren Überwindung er nun zu seinen Lesern spricht. Deswegen widmet Bacmeister auch dieses Buch denen, die - gleich ihm - "feindliche Geburten der eigenen Seele mit heiler Seele überstanden...haben". Solche Gefährdungen zeigt der Dichter in den einzelnen dieser insgesamt neunzehn 1) Essays auf und gibt damit zugleich eine aufschlußreiche Bemühung um die Problematik seiner Zeit und eine Auseinandersetzung mit ihren geistigen Tendenzen und Strömungen.

Eine erste Gruppe dieser Aufsätze handelt von seelischen Fehlentwicklungen, von "verkehrten Seelen" (wie der Titel eines dieser Aufsätze lautet). Den Ausgangspunkt solcher Betrachtung bildet für Bacmeister die "beständige Fixierung des Ichs" 2), als deren schwerwiegendstes Ergebnis er die völlige Unfähigkeit zu handeln ansieht. Am Ende der Entwicklung steht dann der Mangel an echten Gefühlswerten; denn ein "böser Zauber" 3) hält die Seele gefangen. Anstelle eines auch hier schon fixierten rechten Ausgleichs von ratio und irratio steht die Vorherrschaft des bloß Verstandesmäßigen, die von Bacmeister als entscheidender Fehler angesehen wird. Die Menschen dieser Art nämlich sind "von der Reflexion vergiftet" 4) und diese krankhafte Erscheinung offenbart für Bacmeister geradezu ein tragisches Element, insofern nämlich, als der Mensch an

seinem Zustand leidet. Zur Verdeutlichung dieser Problematik kann Bacmeister drei Gestalten aus der europäischen Literatur anführen, die zwar - wie der Verfasser ausdrücklich betont - nicht typisch für diesen Zustand sind, ihm aber doch nahekommen. Wie denn Bacmeister überhaupt davon ausgeht, daß derartige Menschen weniger im Leben persönlich als vielmehr in der gegenwärtigen Literatur anzutreffen seien und somit ein echtes Problem darstellten. So ist ihm Th. Manns Tonio Kröger, J.P. Jakobsen Niels Lyhne, sowie S. Lagerlöfs Marianne (in "Gösta Berling") ein Beispiel der seelischen Entartung. Das Leben solcher Menschen zeigt eine Gemeinsamkeit: ihnen allen fehlt eine sinnvolle Tätigkeit, eine "praktische Beziehung zur Welt" 5). Der Einbruch einer gefühlsmäßigen Macht, sei es Schmerz, Mitleid oder Liebe kann eine Heilung bedeuten; denn die Übermacht solcher Erlebnisse läßt gar keine Reflexion aufkommen, sodaß eine Erlösung gegeben ist. Der Vorgang würde sich so darstellen: "die vom Intellekt her allmählich erfolgende Lähmung und Vereisung in der Bewußtheit und danach die plötzliche Wiederherstellung der warmströmenden Lebenskraft" 6). Bacmeister glaubt, daß dieser Vorgang bisher noch nicht dichterisch gestaltet worden sei; er sei nur in Werken berührt worden, in denen es um eine andere Problematik ging. Die Aufgabe des Dichters wäre in diesem Zusammenhang, eine solche an sich selbst erfahrene Wandlung in einer Verdichtung dieses rein seelischen Geschehens symbolisch darzustellen. Es ist interessant, wie bei Bacmeister in früherer Zeit ein solcher Aufsatz der Besinnung, aus einer ganz persönlichen Bedrängung heraus entstanden, wie wir vom Biographischen her wissen, eine ganz bestimmte Vorstellung von Dichtung und vom Dichter wie von dem dichterischen Gegenstand enthält, die in nuce die Leitlinie des künftigen Schaffens ausmacht.

In ganz ähnlicher Weise befaßt sich Bacmeister mit dem Problem in "Die psychologische Sucht", wenn er sich gegen die "minutiösen psychologischen Notizensammler" 7) seiner Zeit (und damit gegen den dogmatischen Naturalismus) wendet, die sich einem andern freundlich oder feindlich nähern, um dessen seelische Reaktion zu beobachten. Einer der Sätze in einem neuen Katechismus - den Bacmeister hier fordert -, der anders als der alte, "sublimiert und dem verfeinerten seelischen Bestand des heutigen Menschen" 8) angepaßt ist, müßte daher lauten: "Hüte dich, die Beobachtung der Menschen zur Absicht deines Verkehrs mit ihnen zu machen; denn dabei wirst du notwendig unedel" 9). Ein solcher Mensch, vom Psychologismus beherrscht, besitzt keinen echten Freund, freilich auch keinen echten Feind; denn auch dessen Verhalten liefert ihm ja nur psychologische Erkenntnisse und läßt ihn über die Ursachen der Entzweiung völlig hinwegsehen. Entscheidend wird auch hier der Mangel an echtem Gefühl: "Die kalte Leidenschaftlichkeit des Kopfes hat die edle Gewalt des warmen Blutes überwunden" 10). Als in einer solchen Verirrung befangen, erscheinen dem Verfasser freilich auch Menschen, die

aus echter Wißbegierde psychologische Studien treiben; es bahnt sich auch hier wieder ein tragischer Konflikt an. Damit zeigt sich eine erneute Konzeption einer Tragik, die ein Zusammenstoß zweier Werte ist: ein "grenzenloser Erkenntnistrieb" 11) verbindet sich mit einer "höchst adeligen Gesinnung" 12), die von einem radikalen Ethos umgrenzt und geschützt ist, welche somit durch den Erkenntnistrieb durchbrochen wird.

Auch jene Erscheinung, die Bacmeister in einem anderen Essay als "Vermondung" bezeichnet, berührt eine ganz ähnliche Fehlentwicklung des Seelischen, nämlich eine "seelische Abkühlung" 13), die über einen "erdkühlen Verstand" bis zur "kalten Vernunft" 14) fortschreitet. Diesen Zustand bezeichnet der Dichter im kosmischen Sinnbild als "Vermondung", als Erstarrung des begrifflichen Denkens über den erdhaften Zustand des Verstandes hinaus. Eine solche Fehlentwicklung hängt mit der Grundanlage der menschlichen Seele zusammen, die "vorirdische Sonne und nachirdischen Mond zugleich als gefährliche Möglichkeit" in sich trägt 15). Damit aber ist der Mensch "zugleich am heißesten und kältesten unter den lebenden Wesen auf der Erde" 16). Die Mitte zu wahren - hier deutet sich der selige Zustand der Schweben an - ist die eigentliche Aufgabe des Menschen, irdisch, d.h. erdhaft mit dem Gefühl als dem "unverdichteten Erdinnern" 17 und dem Verstand als der "individuellen irdischen Kälteumschaltung" 17a) werden das letzte Ziel. Nicht von dem sonst gewohnten Ideal der Eindämmung der Leidenschaft durch Vernunft, sondern umgekehrt von einer solchen der Vernunft durch Leidenschaft und Gefühl spricht hier der Dichter. Um einen Konflikt beider Bereiche zu vermeiden, muß dem Gefühl ein entscheidendes Recht in der seelischen Entwicklung eingeräumt werden. Für diese Erscheinung nun ist der wahrhaft schaffende, der künstlerische Mensch ein bedeutendes Beispiel, der andersgeartet als der Typus des "vernünftigen" oder "intelligenten" Menschen, ja diesem sogar entgegengesetzt sein muß. Damit ist Bacmeister bei der für sein eigenes Wesen so aufschlußreichen Frage nach dem Unterschied des Künstlers vom unkünstlerischen Menschen trotz vielleicht gleicher Bedingungen. Für Bacmeister steht der Künstler in besonderer Beziehung zu allen Dingen und Wesen, nämlich offen, rezeptiv (ohne die Absicht des "Verstehens" oder "Benützens"). Allein diese Möglichkeit und Fähigkeit läßt ihn das Gleichgewicht wahren - wir denken wieder an Bacmeisters "Schweben" - und in beiden Bereichen gleichermaßen heimisch sein: "unverschalt vom Verstand, unverstarrt von der Vernunft; männlich-mondlich obenhin, aber leicht spürbar darunter sonnenhaft-weiblich; doppelgeschlechtlich also wie die Erde selber ..." 18). Damit ist der Künstler derjenige, der am höchsten die menschliche Bestimmung erfüllt; er ist der am meisten "Erdgemäße" 19). Weil aber der Künstler so geartet ist, kann und darf seine schöpferische Leistung, das Kunstwerk, einer großen Aufgabe dienen, nämlich heilsam auf solche seelischen

Fehlentwicklungen eines bloßen kühlen begrifflichen Denkens zu wirken; der Künstler wird zum "Priester der Sonne" 20). Auch diese Aussage zeigt die hohe religiöse Warte, von der aus Bacmeister sein Schaffen verstanden wissen will. Das Wort vom Priester der Sonne könnte geradezu St. George gesprochen haben. Der Dichter und seine Leitfiguren übernehmen tatsächlich priesterliche Funktionen; von daher wird zumeist ihr Schicksal bestimmt. Der Kunst kommt damit eine geradezu religiöse Aufgabe zu, da sie den gleichen Dienst wie die Religion für den Menschen leisten muß, "in vergeistigter Umgebung selber das Höchste seines individuellen Geistes zu erreichen, ohne doch völlig im Intellekt aufzugehen..." 21). - Die Leistung des Künstlers ist allein als Produkt der Treue aufzufassen, insofern als sie erst die Gestalt ermöglicht. Der Dichter liebt eine innere Erscheinung solange, bis sie gestaltet vor ihm steht. Dieser Vorgang ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter in rechter Askese lebt; denn "das Kunstwerk verlangt, daß man der Welt um seinetwillen absterbe" 22).

Das Fazit der menschlichen Seinsmöglichkeiten zwischen Gefühl und Vernunft zieht Bacmeister in dem Aufsatz "Die Bahnbrecher des Menschen". Der Verfasser geht von den Menschen aus, in denen eine "Vereinigung von reichstem Sein, tiefstem Begreifen und zartestem Gefühl" 23) stattgefunden hat und die so etwas wie ein verkörpertes Ideal darstellen, was gemeinhin als unrealisierbar angesehen wird. Dennoch glaubt Bacmeister an die Möglichkeit solchen Menschseins, weil eben jene "Bahnbrecher" vorhanden sind, von denen hier die Rede sein soll. Ein erster der so tätigen Menschen ist derjenige der "äußersten Verstandesentwicklung" 24), ein Mensch, der sich die Materie dienstbar gemacht hat und damit dem menschlichen Dasein "neue Hilfe" 25) bringt, der Forscher und Erfinder. Eine solche Tätigkeit hat eine einseitige seelische Entwicklung zur Folge. Eine zweite Gruppe solcher Menschen bilden die Bahnbrecher der Vernunft, die sich in der "stolzen Wüste der Spekulation" 26) aufhalten, ein Zustand, der ebenfalls mit Verzicht auf harmonische seelische Entwicklung erkaufte wird. Die dritte Gruppe schließlich sind die Dichter, "Bahnbrecher zum äußersten Fühlen" 27), wobei auch die dichterische Tätigkeit einen Verzicht auf die "anderen Arten von Welt-eroberung" 28) durch Verstand oder Vernunft voraussetzt. Jedes Gedicht wird für eine solche Auffassung zu einem "Geleise des Gefühls" 29), auf dem der Dichter in Neuland vorstößt. Der ideale Mensch nun, der Bacmeister vorschwebt, hat die Resultate dieser drei Menschentypen darzustellen und zwar in sich vereint, als Bild, als Leben der Harmonie. Dieser ideale Menschentypus ist also die Endstufe einer Entwicklung, zu der die drei einseitigen "Bahnbrecher" entscheidend beigetragen haben; diese drei Grundausrprägungen vereinen sich zu einer Harmonie. Wir haben also hier den tragischen Helden vor uns, der ja immer auch von einer "dichterischen" Fähigkeit (im spezifischen Sinne Bacmeisters) erfüllt ist.

Bereits in diesen beiden letzten Aufsätzen war im Grunde von der hohen Aufgabe des Kunstwerks die Rede; sie ist Hauptthema der beiden bedeutendsten Untersuchungen des Bandes "Die Zone der Sympathie" und "In Konkurrenz mit dem Kunstwerk". War die Problematik der vorher besprochenen Aufsätze besonders durch Bacmeisters hohe seelische Differenziertheit bedeutsam, die geradezu neue Konflikte des seelischen Bereichs entdecken kann - wenn sie auch nicht durchwegs Allgemeingültigkeit besitzen -, so kann Bacmeister hier vielleicht am eindeutigsten überzeugen. Das Kunstwerk ist ihm entscheidend als Mittel gegen alle "seelische Überlastung und Zerrissenheit" 30) mit dem Ziel einer "Vereinheitlichung der Seele" 31) durch liebevolle Versenkung - eine spezifisch mystische Formel! -, um damit "das seligste Erlebnis, was es gibt" 32), zu genießen. Das Kunstwerk darf freilich nicht so geartet sein, daß es auf Grund seiner Struktur in die reale Welt oder in die Beziehung des Menschen zu ihr zurückleitet. Damit lehnt Bacmeister eine "Aktualität" des Kunstwerks, jede "anekdotische, historische oder naturalistische Kunst" 33) ab. - Der Aufsatz "Die Zone der Sympathie" entstammt der Reihe von Aufsätzen, die während des ersten Weltkriegs entstanden sind; er ist wohl der bedeutendste des ganzen Bandes. Den Begriff der Sympathie, des "vom Geiste beherrschten freien Mitgefühls" 34), bringt Bacmeister mit dem Begriff des Kunstwerks in Verbindung, als Möglichkeit nämlich, in besonderer Weise mit dem Leid innerhalb künstlerischer Gestaltung sich auseinanderzusetzen. An Hand von Böcklins "Pietà" kann Bacmeister die Notwendigkeit aufzeigen, in solcher Konfrontierung mit dem Leid nicht "grenzenlos mitzuleiden" 35), sondern zu "sympathisieren", eben in der oben gezeichneten Haltung, deren Ergebnis nun ist: "Das dunkle Bild hat mich zum Dank für meine Andacht mit lichter Liebe gesegnet" 36), da der Geist, an solcher Schau beteiligt, selbst das dunkelste Leid lichten, d.h. sinnvoll machen kann. In ähnlicher Weise vollzieht sich eine solche Wandlung des dem Kunstwerk gegenüberstehenden Menschen bei der Tragödie, wo ein lebendiger Mensch, der anstelle eines Gemäldes oder auch eines Musikstückes in Erscheinung tritt, das "geformte Gefühl" 37) trägt. An diesem tragischen Helden nun ist weniger sein Geschick als vielmehr die "Emphase seines Wesens", die "Musik seines Kämpfens und Leidens" 38) bedeutsam, d.h. vielmehr das innere als das äußere Geschehen entscheidend. Der tragische Held kann die teilnehmende Seele in eine "starke, hohe und freie Schwingung" 39) versetzen; eben jene Schwingung ruft im Zuschauer die "Zone der Sympathie" hervor, um die es dem Verfasser hier geht. In besonderer Weise scheint ihm die Voraussetzung dafür in den Tragödien Shakespeares gegeben zu sein. Für dieses Leid, das uns im Kunstwerk gegenübertritt, ist nun freilich wesentlich, daß es in eine Form gebracht ist, die der Mensch als Betrachter übernimmt und so die "Harmonie der Seele" 40) bewahrt oder sich durch das Kunstwerk zu ihr hinführen läßt. Ohne diese Form, die für Bacmeister in erster Linie

eine innere Haltung ist, wäre nur eine seelische Disharmonie möglich, die das Wesen allen Leides ausmacht. Goethes Gedichte etwa, als echte geformte künstlerische Gebilde, lassen jene "Zone der Sympathie" spüren, in der er "seine Schmerzen künstlerisch von sich ablöste" 41).

Ein tiefes Bekenntnis eigenen Erlebens und zugleich einen erneuten Beitrag zur seelischen Gesundung stellt der Aufsatz "Die Erlösung durch das Weib" dar, in dem Bacmeister der Frau, der "einzigen geistig-aktiven und doch ihrer selbst nicht bewußten Wirklichkeit" 42), die hohe Aufgabe der Erlösung des Mannes vom Abgrund der Reflexion und Abstraktion zuweist. Der Mann bringt mit seiner Aufgabe, in der "grauen Höhe der Logik" 43) Wissenschaft und Philosophie, Gesetz und Politik zu schaffen, Opfer und wo ihm dies bewußt wird, entsteht tragisches Leiden. So bedeutet es für ihn geradezu eine Erlösung, seine "allzu feierliche und allzu stetige" 44) Vernunft in das Meer des "reichen, dunklen, spielenden, stürmischen, launischen Lebens" 45) zu stürzen. Sein Bekenntnis faßt Bacmeister in dem Satz zusammen: "Wehe der Menschheit, wenn der Mann sich nicht mehr durch das Weib erlösen lassen kann von der Abstraktion, der er notwendig immer wieder verfällt, indem das Leben ihn, um des Ganzen willen, zur Überschau und Gesetzesgewinnung über sich hinausstößt..." 46).

Daß Bacmeister der Frau in solchem Zusammenhang einen wichtigen Platz einräumt, zeigen in gleicher Weise die Dramen "Barbara Stoßin" und "Lazarus Schwendi", selbst das Lustspiel "Die Schlange", die diese bedeutsame Rolle einer Frau objektiviert gestalten. Die Haltung des Dichters in der Erkenntnis zweier polarer antithetischer Kräfte - hier wie überall in den frühen Dramen von Mann und Frau - wird damit deutlich. Dieser Dualismus aber, der in den späteren Dramen - wie wir hörten - andere Formen angenommen hat, ist eigentlich die Basis aller Werke Bacmeisters. Der Dichter kann diesen Dualismus transparent machen, er stellt das Sinnvolle dieser Spannung, nämlich ihre vorgesehene Einheit, heraus und darin beruht zutiefst sein Dichtertum. Als Dramatiker weiß Bacmeister um den Kampf, den er immer neu gestaltet, als Denker will er von dem Sieg in diesem Kampf, von der Bewältigung, dem Überstehen der Probleme sprechen, die für ihn wesentlich und richtungsweisend waren 47).

Nicht zur eigentlichen Thematik des Bandes gehört der vorletzte, jedoch nicht minder bekenntnishafte Aufsatz "Das Tat-Denken Willy Schlüters", der kurz vor Abschluß des Buches noch aus der persönlichen Begegnung im Januar 1921 heraus geschrieben wurde 48). Zwei Jahre vorher war Schlüters erstes bedeutendes Buch "Deutsches Tatdenken" (1919) nach einer Reihe kleinerer Veröffentlichungen erschienen. Die Begegnung des Dichters mit dem nur ein Jahr älteren Kulturphilosophen und Religionsforscher ist für Bacmeisters geistige Welt außerordentlich

bedeutsam, ja entscheidend für sein Denken und Dichten geworden, wenngleich manche Einseitigkeit und manche Überschätzung von Schlüters Leistung bereits hier zutage tritt. Der Aufsatz gibt eine kurze Zusammenfassung des schwer lesbaren und auch schwer zugänglichen Buches. Das Verdienst dieses Essays ist zunächst, überhaupt einmal auf die Persönlichkeit dieses Mannes hingewiesen zu haben, der nach dem ersten Weltkrieg seine Gedankengänge einer "neuen Forschung und Denkweise" (Untertitel), die bis in das Jahr 1905 zurückreichen, gesammelt vorgetragen hat. Die Bedeutung Schlüters für Bacmeister kann man nicht hoch genug einschätzen. Auch das umfassende, zweibändige Hauptwerk des Denkers, "Führung", war bei aller kritischen Auseinandersetzung von maßgeblichem Einfluß auf Bacmeisters Schaffen. Von hier aus muß man die fraglose Überschätzung Schlüters sehen, wenn Bacmeister dessen Buch von 1919 als einen radikalen Neuansatz - der bis heute unbekannt geblieben ist! - im philosophischen Denken verstanden wissen will: "die kranken Nebelschwaden der Zeit" "verschwinden vor dem "Ewigkeits-Licht dieser gesunden Sonne" 49), die den "Geist der künftigen Menschheit bestimmen wird" 50). Es ist ebenso zu hoch gegriffen, wenn Bacmeister an anderer Stelle glaubt, das Denken Schlüters sei "wirklichkeitswärmer als je eine Philosophie bisher" 51). Der Verfasser sieht nun darin das Neue im Denken des Philosophen, daß er nicht mit dem Ziel des Erklären- oder Wissenwollens dem Phänomen "Welt" sich nähert, sondern den unmittelbaren Weg des Erlebens einschlägt, in der Erscheinung "Welt" ein Gebilde sieht, "das sich des Gegensatzes als des bauenden Mittels bedient, um in unendlicher Gliederung emporzuwachsen, unter der Führung eines gestaltenden Wollens und Könnens, das dieses Wachsen zur Kunst macht und das 'erkannte' Gebilde mit Schönheit adelt" 52). Damit aber ist eine gewandelte Haltung dem menschlichen Leben gegenüber verbunden, das nun als ein "geistiges Tun auf höchster Stufe" 53) geadelt wird.

Eine Fülle weiterer Probleme und Gedanken breitet der Verfasser in diesem Buch aus, von denen hier nur die wichtigsten Grundlinien hervorgehoben werden können. Immer wieder steht auch der für Bacmeister grundlegende Entwicklungsgedanke, der "heilige Wille des Lebens zur Entwicklung" 54), im Vordergrund, auf dessen Sinngebung Bacmeister bewußt verzichtet; für ihn ist diese Entwicklung nur ein Hinweis darauf, "wie Gott sich in seiner Schöpfung sucht" 55). Allein von hier aus deutet sich Bacmeisters religiöse Weltanschauung wie seine Gottesschau an; Zweck und Ziel dieser Schöpfung ist: "Gott, solange er nur Alles ist, ist eben deshalb nichts; er muß Etwas werden, um sich selber zu besitzen" 56). Für eine solche Sicht aber ist Gott "Etwas und Alles zugleich" 57). Der Gegensatz zwischen Ich und Umwelt aber ist durch den Geist gegeben, der diesen Zustand des eigentlichen Menschentums, das "Bewußtsein seines mikrokosmischen Schwebens im Makrokosmos" bewirkt 58). Gott wird erst in einem "kosmisch liebenden Menschen" 59) verwirklicht.

Da in dem Buch "Überstandene Probleme" auch der entscheidende "Anthropogenie"-Aufsatz erstmals gedruckt vorliegt, offenbart sich hier ein erstaunlich vollständiges Zeugnis der Welt und Persönlichkeit des Achtundvierzigjährigen, der hier eine Fülle geistiger und seelischer Probleme auf einfache Grundstrukturen zurückzuführen vermag.

Es ist abschließend zu diesem Band noch die Frage der Gestaltbezeichnung solcher Aufsätze zu klären. Bacmeister faßt im Band 8 der unvollständig gebliebenen Gesamtausgabe diese Sammlung mit zwei weiteren unter dem Titel "Essays" zusammen. So schwer eine Abgrenzung dieses literarischen Formbegriffs gerade im deutschsprachlichen Raum zu geben ist, trifft doch für Bacmeisters Aufsätze zu, was Otto Doderer 60) für den spezifisch dichterischen Essay als wesentlich ansieht: er sei andeutend, nicht wissenschaftlich ausdeutend, er sei ferner anregend, nicht pedantisch erschöpfend. Doderer weist weiterhin auf den lyrischen Geist wie auf die kontemplative Anlage hin, die einen dichterischen Essay als solchen ausweise und es ist nicht zu leugnen, daß solche Blickpunkte auch für Bacmeisters ersten Sammelband gelten müssen.

EINUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Im Sommer des Jahres 1927 erscheinen achtundzwanzig Skizzen, die Bacmeister unter dem Titel "Erlebnisse der Stille" zusammengefaßt hat. Dieser Band sollte der bekannteste und erfolgreichste 1) aller Bacmeisterschen Bücher werden, besonders, als ihn der Verlag Langen-Müller gekürzt 2) als Band 88 in seine "Kleine Bücherei" aufnahm, wo er auch seit 1952 wieder in einer Neuauflage zugänglich ist. In den Jahren 1923 und 1926 entstanden, stellt dieses Werk gewissermaßen eine notwendige Ergänzung zu den "Überstandenen Problemen" dar, insofern als es dem Dichter hier nicht mehr um seelische Gesundheit, Kunst und Kunstwerk geht, sondern um Erlebnisse im täglichen Umgang mit der Natur, stets geleitet von dem Bewußtsein, daß "jedes einzelne Ding und Wesen nur im unendlichen Miteinander aller Dinge und Wesen seinen Bestand hat, aber diesen Ausschwing des Geistes durch das Entzücken der Sinne immer wieder auf die Erscheinung zurückleitet" 3). Gerade um diese Erscheinungen handelt es sich hier, nicht ausschließlich um solche der Natur, sondern gelegentlich auch um solche des technischen Zeitalters (z.B. in "Der Pflasterstern", "Maschinen"), vor die Bacmeister durch einen längeren Aufenthalt in Berlin zwischen den beiden Entstehungsjahren geführt wird. Der entscheidende Ton klingt an, wenn Bacmeister im Rückblick davon spricht, wie er recht eigentlich damals frei geworden sei für den "reinen, spielenden Austausch" 4) zwischen sich und der Welt. Genau dieses Verhalten meint aber auch Willy Schlüter, wo immer er seinen Begriff der "Verständnis-Vernunft" anwendet.

Aus einer einfachen Beobachtung, in einer kurzen Tagebuchnotiz festgehalten, war die erste dieser Skizzen, "Enzianen", entstanden: Enzianen schlossen ihre Blüten, als das elektrische Licht gelöscht wird. Der Beobachtende besinnt sich über diesen Raub des Lebenselementes und fragt angesichts der Tatsache, daß er selbst es war, der das Dasein dieser Blumen auf der freien Wiese gekürzt hat: "Sollten wir uns die Menschlichkeit nicht alles kosten lassen?" 5).

Ein ungewöhnlich feines Empfindungsvermögen spricht sich in dieser Skizze wie überall in diesem Buch aus; denn durch ein solch bewußtes Erleben, hier eines Enzianstraußes, wird jede Erscheinung zum "ewigkeitshaltigen Sinnbild" 6). Worauf es dem Verfasser ankommt, tritt beinahe noch deutlicher an der Skizze "Die Lederschürze" zutage. Wieder geht Bacmeister von einem einfachen Erlebnis aus: er beobachtet einen Kutscher, der mit seiner Leder-schürze die Pferde trinkt. Dieses Erlebnis nun wird durch die Geist-Schau zu einer "Erlösung innerhalb des irdischen Daseins" 7), zum Beweis für die "unendliche Lebensverbundenheit" 8), hier in der Zuordnung von Mensch und Tier. Daraus ergibt sich als erstrebenswerte Meisterschaft für den Menschen, "der gott-haltigen Erde durch Kraft des zugewandten Geistes ihren Himmel abzugewin-nen" 9). Dieser Satz, der als Zusammenfassung und Ausrichtung aller Einzel-perspektiven des Buches gelten kann, ist zugleich ein tiefes Bekenntnis Bac-meisters; der Dichter umschreibt damit eindeutig sein innerstes Wesen, das sein Leben wie sein Schaffen kennzeichnet. Im Erlebnis von "Welt" - hier an-scheinbar so unbedeutenden Dingen exemplifiziert - erfährt der Mensch erst in Wahrheit sich selbst. Nun aber vermag er mit seinem Geist als dem "Gipfel-element des Persönlichen" 10) sich diesen mannigfachen Erscheinungen zu nä-hern, sich ihrer zu bemächtigen und sie mit einem Sinn zu begaben. Das aber ist das eigentlich Göttlich-Schöpferische am Menschen: die Dinge zu er-lösen und zugleich sich immer neu zu verwirklichen, wie denn auch Gott sich selbst nur voll in einem solchen Menschen verwirklichen kann. Bacmeister macht das an einer Stelle dieses Buches deutlich, wo davon die Rede ist, wie etwa Blume oder Schmetterling erst ihr vollgültiges Dasein durch den Menschen der schöpferischen Schau erfahren, der sich damit zugleich - wie Bacmeister im biologischen Fachausdruck sagt - als der "entscheidende Sybiont alles Le-bens" 11) erkennt.

Von hier aus läßt sich Bacmeister eindeutig von der Mystik abgrenzen; denn die Mystiker aller Zeiten waren sich einig in dem besonders von Ange-lus Silesius in letzter Paradoxie formulierten Gedanken, daß die Gottheit ohne den einzelnen Menschen nicht existieren könne, ja ihre Existenz völlig sinn-los sei. Dem steht bei Bacmeister der ganz andere Gedanke gegenüber: Gott existiert nicht ohne die Leistung des Einzelnen, nicht ohne seine denkerische Tat, wie Willy Schlüter

immer wieder sagt. Die Immanenz des Göttlichen in der Welt ist also nicht a priori gegeben, sondern sie setzt stets eine solche Haltung und Leistung des Menschen voraus. Das ist der Sinn dessen, was man bei Bacmeister eine "aktive Mystik" 12) genannt hat, um sie von der gewohnten mystischen Schau - einer gleichsam passiven - abzugrenzen. Diese aktive Mystik bildet auch den Grundton der reichen Lyrik des Dichters, die uns am Schluß dieser Arbeit noch in Grundzügen beschäftigen soll.

Bacmeister widmet dieses Werk (nach einer Briefstelle Lenaus) "der wahren Mutter Gottes im Menschen, der Madonna Einsamkeit", und in der Neuauflage von 1947 13) trägt es die Widmung "Sei da, wo du bist"; diese beiden Leitsätze machen es eigentlich auf ihre Weise verständlich, warum Bacmeister dieses Buch zusammen mit "Schöpferische Weltbetrachtung" 14) und "Seliger Wandel" 15) als seine "Anweisung zum seligen Leben" verstanden wissen will 16). Es ist natürlich kein Zufall, daß hier von Bacmeister der Titel der späten Schrift Fichtes (von 1806) aufgenommen wird. Auch bei dem deutschen Philosophen handelt es sich wie bei Bacmeister um eine Seligkeit, die nicht jenseits des Todes in Erscheinung treten wird, sondern die bereits in diesem Leben als Ewigkeit Gestalt gewinnen kann, wenn die Menschen dem Göttlichen, das in ihnen ist, leben.

Das Erlebnis von Mensch und Ding steht für Bacmeister unter der Perspektive des Schicksalhaften und gerade deswegen kann er auch das scheinbar so Nebensächliche und Zufällige beachten. - Ein Gebirgsbach, der schließlich in einen See mündet, wird dem Dichter Sinnbild einer "neuen Klarheit über Leben und Tod" 17); denn er deutet auf die "Ausmündung aus der Enge der Vereinzelung in die Weite des Alls" 18). Wie dem stürzenden Bach die Ufer zur Eindämmung dienen, so besitzt das Ich eine Schranke, nämlich den "sinnlich ergriffenen Gegenstand" 19), der wiederum Anlaß für die "Ich-Seligkeit" 20) wird und damit dann die zugrundeliegende Einheit beider Bereiche verkörpert. Als inmitten allen kleinbürgerlichen Getriebes an einem Samstagabend die Münsterglocke zu läuten beginnt, wird sie dem Dichter Symbol für den "auflohnenden Geist" 21), der die Vielfalt der gefühlsmäßig erfaßten Bilder in klare Gedanken fügt, sie sinnvoll wie die schwingende Glocke übertönt und damit eint, Lust wie Leid, Großes wie Kleines, Leben wie Tod. Für dieses "rätselvolle Widerspiel" 22) wird selbst eine Wolke befreiendes Symbol, "aus dem Nichts ins Nichts", aber zugleich auch - durch die schöpferische Kraft menschlicher Besinnung, wiederum jene Aktivität also - "aus dem All ins All" 23), wobei das menschliche Leben Übergang und das Sterben eigentlich nur eine Täuschung ist, da "das Lebendige so deutlich durch den Tod hindurch weiterlebt" 24), wie auch das Samenkorn dem Dichter deutlich macht. Ein Gemälde, dem Bacmeister in einem elsäßischen Gasthaus begegnet, stellte einen Hasen und einen ihn begleitenden Pfeil dar; es bedeutet für den Dichter einen Hinweis, wie der

Geist des Menschen ewige Harmonie sehen kann trotz einer "auf Kampf und Vernichtung angelegten Natur" 25).

Als einen wesensverwandten Künstler sieht Bacmeister Böcklin an, insofern als er den "Erdrasch der Menschenseele" 26) in überzeugender Weise zu gestalten vermag. Auch für diesen bildenden Künstler ist der Mensch von Seele und Geist, irratio und ratio beherrscht und geleitet. An einem Bild der "Hl. Anna selbdritt", das Bacmeister ohne den "gewichtigen religiösen Inhalt" 27) betrachtet, wird ihm deutlich, wie die Gestaltung dieser drei Figuren auch ohne das vorbelastende Wissen zu einer "geistig-religiösen" Schau 28) notwendig hinführt.

Ein Mädchen, das dem Dichter auf einsamer Bergwanderung begegnet und schweigend dessen Worte über den gewaltigen Eindruck "der ungeheuer starrenden Nähe und der durchblickenden farbenseeligen Fernen" 29) entgegennimmt, macht ihm so erst die Größe des Erlebnisses deutlich und läßt ihn wieder zu sich zurückfinden. Bei einer Wanderung im Schwarzwald erfährt der Dichter den "kostbaren Umkreis des Menschen" 30), das Märchenhafte, welches als entscheidendes Gegengewicht zum rein Verstandesmäßigen angesehen wird und seine "siegreiche Kraft" 31) erweisen kann. An dem kleinen Schweizer Städtchen Stein a. Rhein und seinem mittelalterlichen Gepräge wird deutlich, wie sehr die moderne Stadt "den Seelentod im Großen" 32) offenbart, nachdem keine beengenden Mauern vorhanden sind, die im Mittelalter zu einer "prachtvollen baulichen Gestaltungsfähigkeit" 33) geführt haben. Diese formbildende Kraft offenbart aber zugleich ein tiefes religiöses Element: "Das ganze Städtchen erscheint... als ein gebautes Gebet" 34). Ein Mosaikgebilde in einem Straßenpflaster in Berlin warnt den Dichter erneut, sich der Stadt als einer "logisierten Welt logisch anzupassen" 35). Der "Verschotterung" eines Berges im schwäbischen Hegau wirkt Bacmeister dann entgegen, als ihm eine einsame blaue Blume auf diesem Berg zum Symbol der Verteidigung des seelischen Bereichs gegen alle maschinell-technische Gefährdung wird. Der wahre Geist des Maschinellen erschließt sich dem Dichter an einem Maschinengewehr, mit dem Bacmeister während des Krieges sich in seiner Eigenschaft als Ausbilder genau zu beschäftigen hatte. Er kann die bisherige Fremdheit zur Maschine überwinden; denn mit dem Verstand bewundert er sie. Als er das Maschinengewehr aber mit seinem Geist betrachtet, erscheint es als "schauderhafte Teufelswaffe" 36). Eine Autoausstellung zeugt von dem seelischen Schaden einer technisierten Welt, in der die Gefahr aller Werkzeuge zur "raschen Fernegewinnung" 37) mehr und mehr zum Problem wird.

An der blühenden und wieder verwelkenden Blume kann der einer solchen Geist-Schau mächtige Mensch die "tragische Schönheit des Daseins" 38) ablesen, und somit eröffnet auch dieser Band Ausblicke auf die dramatisch-tragische

Grundstruktur Bacmeisters, die an vielen Stellen dieser einzelnen Naturerlebnisse deutlich wird: diese unscheinbaren Naturvorgänge erweisen sich als höchst dramatisch, selbst da, wo der Mensch scheinbar vor einer in sich ruhenden Natur steht 39). So kann an einem durch Feuer zerstörten Ameisenhaufen das verzweifelte Gebaren der Tiere den Dichter "wie ein Schauspiel von tragischer Größe" 40) ergreifen. Die in diesem Sinn aufschlußreichste Skizze des Bandes ist wohl "Maikäfer und Goldkäfer" mit dem Untertitel "Eine Beichte", ein Aufsatz, der - 1913 entstanden - bereits in "Überstandene Probleme" veröffentlicht, dann aber sinngemäß in die Reihe der "Erlebnisse der Stille" gestellt wurde. Der Dichter berichtet hier von der Beobachtung eines Kampfes zwischen einem Goldkäfer und einem Maikäfer, wobei der letztere schließlich vernichtet wird. Dieser Vorgang weitet sich in Bacmeisters Betrachtung zu einer Tragödie, in der der Goldkäfer die Rolle eines adeligen Raubritters, der Maikäfer die eines edlen Bauern übernimmt. Auch der beobachtende Mensch fühlt sich dabei in eine Rolle gedrängt, die ihm seine schuldvolle Position deutlich werden läßt, an einem Geschehen beteiligt zu sein, das sinnlos und sinnvoll zugleich erscheint.

So richtig im Einzelnen der Einwand Wolfgang Kayzers 41) gegenüber der sprachlichen Ungenauigkeit und gegenüber der "Brüchigkeit" dieses Buches ist - er exemplifiziert dies, ohne den Verfasser zu nennen, an der Skizze "Das Adlerpaar" -, man wird ihm doch entgegenhalten müssen, daß es hier gar nicht darum geht, abgerundete, sprachkünstlerisch ausgefeilte Gebilde zu schaffen. Es ist vielmehr so, daß hier das Element der Impression, der tagebuchähnlichen Aufzeichnung vorherrscht, die gar nicht unbedingt zu einer Dichtung führen muß 42). Über allen diesen Skizzen steht die Absicht der Selbstaussage von Erlebnissen, die ins Über-Persönliche gehoben werden, sei es dramatisch bewegt oder malerisch-reflexiv, wobei beide Möglichkeiten auch durchaus ineinander übergehen und die Grenzen sich verwischen können 43).

Man wird bei den beiden bisher erschienenen Prosabänden wie auch bei den noch folgenden stets davon auszugehen haben, wie sie eigentlich einer Festlegung des dichterischen Standortes dienen und deswegen immer nur auf das eigentliche Werk, die Tragödien, hinweisen und zu ihnen hinführen wollen. Zugleich offenbaren diese Prosasammlungen die religiöse Position Bacmeisters, seine Haltung, die freilich eine "zum Diesseits befreite" 44) ist.

ZWEIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Kurz nach der Veröffentlichung der Tragödie "Der Größere" erscheint zu Beginn des Jahres 1939 1) ein dritter Band gesammelter Essays, dem Bacmeister den Titel "Schöpferische Weltbetrachtung" - den Fragmenten des Novalis entnommen -

gibt, um damit gleichsam programmatisch das Gemeinsame dieser insgesamt sechzehn Aufsätze und Reden 2) anzudeuten und zugleich ein entscheidendes Grundwort seiner Haltung allen Erscheinungen von "Welt" gegenüber zu finden.

Worum es für den Menschen einer solchen "schöpferischen Weltbetrachtung" geht, versucht Bacmeister in der außerordentlich bedeutsamen Rede "Das dichterische Verhalten zur Welt" zu klären, die nicht zuletzt auch für sein eigenes Wesen erhellend ist. Bacmeister geht - wie so oft - von seinem entscheidenden Begriff "Geist" aus, den er hier die "Weltblüte des Von-sich-selberwissens" 3) nennt. Auch einer technisierten Welt, die zu den legitimen Möglichkeiten des Menschen gehört, gilt solch "dichterisches Verhalten", weil hier die Möglichkeit besteht, das Innenleben des Menschen von Gefahren freizuhalten. Worin besteht nun dieses "dichterische Verhalten"? Es besteht in einer "Tatweise" 4), wie Bacmeister im Anschluß an Schlüter sagt, und unterscheidet sich grundsätzlich vom philosophischen oder allgemein wissenschaftlichen Verhalten. Zwar greift der wissenschaftliche Verstand wie die philosophische Vernunft, wenn es sich um ein Aneignen von Welt handelt, ebenso zu wie der Mensch des dichterischen Verhaltens, aber dieser wird weder von einem Bedürfnis noch von einem Zweck bestimmt; sein Tun ist "in reiner Seligkeit tätige Empfängnis" 5). Es ist eindeutig, daß hier Gedanken weitergeführt werden, wie sie bereits in den "Überstandenen Problemen" von Bacmeister vorgetragen wurden, nur daß hier nun das entscheidende Stichwort vom "dichterischen" Verhalten gefunden worden ist, das zu dieser Zeit auch in den Tragödien sich findet (wir hörten davon beim "Größeren"). Mit seinem leiblichen Auge ist der Mensch nicht in der Lage, den Weltzusammenhang zu erkennen, wohl aber in einer solchen Schau mit dem geistigen. Die mannigfachen Erscheinungen, die er sinnlich wahrnimmt, vermag er, "in eine Einheit zu verdichten" 6). Vorbedingung dafür ist die Seligkeit des Menschen, der ohne Bedürfnis, ohne Zweck, ohne eine auf sich selbst gerichtete Absicht, der Welt mit "offener Empfänglichkeit" 7) gegenübersteht. Alles Dinghafte ist in seiner Vereinzelung tot oder feindselig; der schöpferische Mensch allein - und in solchem Sinn wird in diesem Zusammenhang das Wort "dichterisch" hier wie in den späten Tragödien gebraucht - vermag die Dinge aus ihrer Seinsform in das "lebenslichte Miteinander" 8) zu erlösen und so mit einem Sinn zu versehen. Die Dinge werden Abbild des schöpferischen Menschen: "Dem Seraphischen wird die Welt seraphisch" 9). Damit ist aber ein weiteres Ziel erreicht: die Gesamtheit der Dinge - die "Welt" -, bisher in Zeitlichkeit und Realität befangen, wird jetzt erst "wesentlich", sie wird ewig und wahr, selbst ihre "tödlichsten Gegensätze" 10) werden jetzt versöhnt und können als Einheit erscheinen.

Eine Stufe über dieses dichterische Verhalten hinaus würde das künstlerische bedeuten, dessen Ergebnis Gestaltung eben dieser Versöhnung der Gegensätze

ist: "Eine Blume im Gedicht, samt der Sense, die sie schneidet; ein Vogel im Bild, samt der Katze, die ihn frißt, gehören einer überwirklichen Welt ausgeglichenen feindschaftslosen, gewissermaßen makellosen Miteinanderseins ..." an 11). Die Kunst organisiert so "die Seele des Menschen zur Gestalt" 12). Das alles sind ebenfalls Aussagen, die bereits Bekanntes fortsetzen. - Die Dichtung wertet Bacmeister in dem letzten Aufsatz dieses Bandes geradezu als "Hilfe zum höheren Leben", das nicht - wie wir nun schon oft hörten - als ein jenseitiges, sondern als ein solches "in der Farbe des Diesseits" 13) verstanden sein will. Denn der Mensch ist befähigt, etwas Unvergängliches, eine "ewige Mitte" 14) inmitten des Vergänglichen mit Hilfe des Geistes zu sehen, den Bacmeister hier eine "gestaltende Geheimnismacht" 15) nennt. Jede echte Gestaltung mit dem Ergebnis einer Gestalt ist zugleich Natur. Den letzten Sinn erfährt die Dichtung dann, wenn sie den Menschen zu einer solchen "dichterischen" Haltung hinführen kann, die sich gerade darin bewährt, scheinbar Sinnloses mit einem Sinn zu begaben, wo "auch noch die schwersten und dunkelsten Tage sich in ein innerliches Lichtspiel verwandeln" 16).

Die Frage, die sich hier unmittelbar anschließt, ob ein Mensch einer solchen Haltung aus dem Geist - wie Bacmeister selbst - überhaupt noch eine Beziehung zu seiner menschlichen Umwelt hat, zu dem Volk, dem er angehört, wird sehr ernsthaft vom Verfasser erörtert 17) und eindeutig bejaht. Ist doch "Volk" oder "Welt" etwas, das wesentlich Anteil an einem solchen Menschen der "einsamen Erhabenheit" 18) hat; denn die Welt ist für diesen eine "Stätte der Gestaltung" 19), sie ruft den Menschen zu schöpferischem Tätigsein auf, das dieser Welt ihre eigentliche Bestimmung gibt, dann aber auch auf den Menschen selbst zurückwirkt. Dieser Begriff des "Schöpferischen" wird auch bedeutsam für jeden einzelnen Menschen, der durch die Unzulänglichkeit seiner sinnlichen Wahrnehmungen Trug und Schein erfährt. Der Mensch der geistigen Schau sieht in allen dinghaften Erscheinungen "Taten" 20), die er selbst ange-regt hat. Mag auch die Wortbedeutung eine Täuschung sein, die Tat ist "unwiderlegliche Wahrheit" 21). Jene Liebe des Geistes, der sich allen Dingen zuwendet, bezeichnet Bacmeister als "vollendete Väterlichkeit" 22), da der Mensch in seiner schöpferischen Tätigkeit, die das Ich "zur bewußten Erlebnisstätte des Alls" 23) macht, dem Wesen des Weltenschöpfers am nächsten kommt. Die äußerste Möglichkeit einer solchen allumfassenden Liebe bedeutet eine "vollendete Mütterlichkeit" 24). Jene Väterlichkeit schließt alles Getrennte der Erscheinungen zu einer großen Einheit zusammen. Das Reich solcher Mütterlichkeit ist der "fühlbare Vordergrund" 25); sie greift an einzelnen Stellen der Welt heilend ein; das Ganze beschäftigt sie nicht. Nur hier freilich kann sich der Mensch vollenden; denn aus solcher Haltung des Geistes erhalten die Dinge einen Sinn; der Geist wird der Herr über die Seele; denn er ist seiner selbst bewußt, wo jene "unbewußt" 26) ist.

Der Idee des Nationalen, des Vaterländischen geht Bacmeister ebenfalls aus seiner Weltanschauung heraus nach und kann so der Gefahr entgehen, nationalistisch oder auch nationalsozialistisch - die Aufsätze sind größtenteils 1936 und 1937 geschrieben - zu werden. Dies wird deutlich an den beiden Studien "Deutschland als Denktat und Dichtung im Deutschen" und "Der Deutsche und der Mensch überhaupt". "Niemand hat sein Vaterland anders zu eigen als im Geiste" 27), damit klingt der Grundton dieser Überlegungen an. Bacmeister sieht den Sinn der deutschen Geschichte darin, "daß in ihrem Vorwärts zugleich ein Aufwärts erlitten und erstritten wurde" 28), und damit deutet sich wieder eine Sinngebung an, die stets das Werk des Geistes ist. Wie jedes Volk ist auch das deutsche eine "Dichtung des Weltgeistes" 29), wie Bacmeister in einer Hegelschen Wendung sagt, und diese Dichtung erfordert von jedem Volksangehörigen eine Fortsetzung. Der Mensch muß ferner auch über die Grenzen des Nationalen hinauswachsen, im Nationalen das Übernationale sehen und gerade dieses Vermögen ist wieder ein Ergebnis des Geistes, der kein "ruhendes Licht" 30), sondern eine "bewegliche Kraft" 31) ist. Die eigentliche Bedeutung des Geistes ist es, daß er "die Welt aus der Vielfalt sowohl zur Einheit bringt als auch wieder in die Vielfalt entläßt" 32).

Die Studie "Zurück zur Natur?" gibt einen tiefen Einblick in das Wesen Bacmeisters, der in dieser Zeit bereits dreißig Jahre lang "aus dem Kräftigungs- und Verjüngungsborn" 33) der Natur lebt und die Stadt anklagen muß, in der die "fruchtbare Erde" 34) gemordet wird und der "heilige Himmel" 35) verkümmert. In solcher Beziehung zur Erde stehend, ist für Bacmeister diese Natur keineswegs etwas Idyllisches, sondern geradezu etwas Monumentales; sie ergreift tragisch mit "urchtbarer Gewalt" 36) den Menschen, der jedoch durch das Bejahen dieser Schöpfung in ihr nichts Schreckliches und Tothafes mehr erkennen kann. Allein in der Stille und Einsamkeit der Natur ist jene "schöpferische Lebenshaltung" 37) möglich, in der Bacmeister seine Lebensaufgabe sieht. - In der Beschäftigung des Dichters mit den Sternen wird solche Haltung erneut deutlich; denn der Mensch - selbst geistig-schöpferisch tätig - steht auf einer Stufe mit jener Macht, die das Universum erschaffen hat. "Reicher und lebendiger" 38) wird diese Schau als der Dichter sein Wissen um die Zusammenhänge vertieft. - Einer gesunden Blüte vergleicht Bacmeister das Stigma des geist-schöpferischen Menschen, die Heiterkeit, welche er "dem Alleben zurückstrahlt, das sich in ihm so hoch gear- tet hat" 39). - Ein Rundfunkvortrag - an Weihnachten 1932 gehalten - setzt sich zunächst mit Nietzsche und seiner Haltung des "Jenseits von Gut und Böse" auseinander und distanziert sich wie einst im "Anthropogenie"-Aufsatz von dem "Übermensch-Geschrei der zuchtlosen Jünger" 40). Bacmeister spricht dann vom Menschen des guten Willens, von dem in der Botschaft der Engel die Rede ist, der sich als "Treue bei der Arbeit" 41) bewährt. Goethe wird von Bacmeister als Beispiel dafür

angesehen, wie ein Leben bewußt von einem solchen Willen her gestaltet werden kann, wenngleich er für den Verfasser auch das "letzte Denkmal" 42) einer solchen Haltung ist.

Von jeher hat Bacmeister dem Kunstwerk in der Um- und Neugestaltung des Menschen eine entscheidende Aufgabe zugewiesen. Auch hier in dem Aufsatz "Die Innenmacht des Künstlers und des Kunstwerks" erörtert er erneut diesen Fragenkreis. Nur von dem Willen des Menschen, der sich einem Kunstwerk nähert, wird es abhängen, inwieweit sich dessen heilende Wirkung an ihm erweisen kann. Geist und Seele, so führt Bacmeister aus, haben an einem Kunstwerk gleichermaßen Anteil; denn ohne Seele würde ein "spitzfindiges Konstruieren" 43) das Ergebnis sein. Der Schöpfungsvorgang würde sich in solcher Schau so vollziehen: "die grenzenlose Flut der Seele" 44) wird in das "Ufer der Form" 45) gedrängt, und eben das ist das Werk des Geistes, der damit ein Kontrollorgan des Seelischen, "bewußte Seele" 46) wird. Das Wesen des Künstlers würde sich aber von daher so bestimmen lassen, daß er sein ganzes Schaffen zwar nicht rational kontrolliert (das wäre ein falsches Verständnis des Bacmeisterschen Begriffes "Geist"), wohl aber einer 'Gestaltungsgesetzlichkeit" 47) unterwirft. Diese Betonung von Gesetz und Gestalt, die ebenfalls aus früheren Aufsätzen bekannt ist, ist bei Bacmeister primär nicht als formal-rationales Moment (etwa im Sinne moderner Lyrik eines Gottfried Benn) zu werten, sondern als erlebnishaftes Gestalten zu sehen. - Wenn der Mensch nun mit diesem Wissen sich dem Kunstwerk nähert, kann er an dem "Schöpferglück" 48) des Künstlers teilnehmen; denn auch er gerät zunächst in einen Rausch, erlebt aber dann die "kompositionelle Mathematik" 49), die solchen Rausch in eine Form zwingt, welche aber nur dann als solche wirksam werden kann, wenn der Mensch sie "begreift" 50). Damit hängt auch das Wesen des Kunstwerks zusammen, das zugleich "einheitlich und mannigfaltig in der Einheit" 51) ist. - Können die Sinne nur das "Weltschöne" 52) erkennen, so der Geist das "Lebensschöne" 53). Ihm allein ist eine solche höhere Schau möglich, die nichts verneint; denn "alles gehört sinnvoll zu allem" 54). Es ist kein Zufall, sondern wohl begründet, daß Bacmeister hier den wesensverwandten schlesischen Mystiker Angelus Silesius zitiert, wie denn überhaupt die mannigfachen Zitate dieses Buches jeweils an rechter Stelle stehen. Unter solcher Idee gewinnt das Wesen des Menschen geradezu einen "sakralen Zug" 55); denn jede einzelne seiner Handlungen gehört sinnvoll zum "Tatlebensstrom des Daseins" 56), wie es von Schlüter her heißt. Solches Verhältnis zur Welt vermag ihren Stoff in Licht umzuwandeln - wir haben also das dramatische Grundproblem vor uns. In der deutschen Dichtungsgeschichte sieht Bacmeister das Wechselspiel der beiden Komponenten Seele und Geist, Rausch und Form besonders in Jean Paul verkörpert, da der "formenden Gewalt des Geistes ... keine Zeile entbehre" 57).

Für Bacmeister ist dieser Dichter ein "Meister der Menschlichkeit" 58); denn er ist der "mit ungeheurer Freiheit sich selber gestaltende Geist" 59).

Wie im ersten Essayband "Überstandene Probleme" ist auch hier derjenige Aufsatz, der sich mit der Tragödie befaßt, einer der bedeutendsten des Buches. "Die tragische Bühne als Spielfeld des heroischen Geistes" heißt ein Vortrag Bacmeisters, der hier erstmals veröffentlicht wird 60). Am Eingang dieser entscheidenden Untersuchung erklärt der Verf., daß die Begriffe des Heroischen und des Geistes zunächst in einem gewissen Gegensatz zu stehen scheinen, da das Heroische eine Eigenschaft des Herzens sei, vergleichbar mit Herakles, "der die Erde in rastloser Mühe von ihren Ungetümen säubert" 61). Dieser Begriff des Heroischen bestimmte auch bisher die Tragödie und namentlich den tragischen Helden, der einen "leidenschaftlichen Angriffswillen" 62) verkörpert, um damit Spiel und Gegenspiel auf der Bühne hervorzurufen. Dem stellt Bacmeister nun seinen Begriff "Spielfeld des Geistes" gegenüber, und er ist damit erneut bei seinem zentralen Grundwort angelangt, ohne es in eine "zweifelhafte Begriffsbestimmung" 63) einfangen zu wollen, wie es ausdrücklich heißt. Bacmeister spricht mit Recht von der "unendlich vielfältigen Strahlung" 64) dieses Begriffes - wir versuchten etwas davon im Dramenwerk deutlich zu machen -; denn sein ganzes Werk will ohne Frage als Beitrag zu dieser Begriffsbestimmung in einzelnen Facettierungen gewertet sein, wovon bereits mehrfach die Rede war und was hier nun von Bacmeister selbst gewissermaßen bestätigt wird. Der Mensch besitzt als einziges Lebewesen der Erde das Vermögen, sich aus naturhaften Zusammenhängen zu lösen und die Welt als Umwelt "in ein gewußtes Gegenbild seiner selbst" 65) zu fassen. Die Tatsache, daß der Mensch die Welt in ein Ich und ein Du zu scheiden imstande ist, nennt Bacmeister die "Grundausübung des Geistes" 66). Den vergangenen Jahrtausenden eigne, wie der Verfasser weiter ausführt, jene "pessimistische Lebenslehre" 67), die in dem Verhältnis des Menschen zur Welt die Entsagung, den "Höhlenflüchtling" 68) als Ideal ansieht. Gerade diese Sicht aber macht für Bacmeister die abendländische Tragödie deutlich 69), die das "Hervortretenlassen des Sittengesetzes" 70) als ihre höchste Aufgabe ansah. Schillers "moralische Anstalt" kann dies zeigen, und Hebbel bedeutet für den Verfasser eine besondere Steigerung dieser Weltanschauung: "Der tausendjährige Pessimismus in höchster Blüte - bei einem Dichter!" 71). Wovon Bacmeister in seiner Sicht dieser Problematik von Anfang an ausgegangen ist, was er in allen seinen Werken darzustellen sich bemüht, das formuliert er hier als das "Neue in der Bewertung des menschlichen Daseins" 72). Damit aber steht im engsten Zusammenhang sein Begriff des Geistes, dem er eine "Willensfarbe" 73) geben will, d.h. der entgegen der allgemeinen und herkömmlichen Auffassung - auch das wurde bereits mehrfach früher deutlich - nicht mit dem

Intellekt gleichzusetzen ist, womit eine "die Tatkraft lähmende Wirkung" 74) verbunden wäre. Seine neuartige Auffassung leitet Bacmeister nicht von philosophischen Studien her, sondern aus seinem eigenen Leben. Der Mensch kann - ein tiefes Bekenntnis des Verfassers - einen inneren Zustand der Seligkeit erlangen, der zunächst in einem solchen der Leere besteht, "von allen Schmerzen, Interessen und Absichten entbunden" 75). Das besondere Gefühl der Freiheit besteht nun darin, diese Leere mit einem "beliebigen Inhalt von der Umwelt her ausfüllen zu können" 76). Diese Grundvoraussetzung für das "dichterische Schöpfungstum" 77) - wieder im weitesten Sinne - erinnert an Meister Eckehart, den Bacmeister mit Recht in diesem Zusammenhang nennt. Eine "tote Wüste" in einen "blühenden Garten" 78) umzuwandeln, das ist das Werk des Geistes. Das Ergebnis ist die Gestalt, die für Bacmeister dann vorhanden ist, wenn etwas "seiner Idee gemäß ist" 79); es handelt sich also - wie wir bereits hörten - um kein äußerliches Formalprinzip, sondern um etwas von innen Gewirktes. Das Ziel ist - so faßt Bacmeister zusammen - "der willensgefüllte Geist als Heros der Gestaltung" 80). Erst im deutschen Denken der Gegenwart - Bacmeister denkt zuerst und zuletzt an W. Schlüter - ist dieses Bewußtsein vom Geist als "Wille und Tat" 81) erkannt worden. Das Ergebnis solcher Betrachtung für das Drama heißt: "die hellstirnige Tragödie" 82).

Bacmeister wirft nun die interessante Frage auf, ob es denn überhaupt eine Tragödie der Vergangenheit gebe, die solche Anforderungen erfüllt. "Mit voller Bejahung" 83) kann der Verfasser kein Werk nennen, doch glaubt er, daß Shakespeares "Sturm" solcher Erfüllung nahekomme. Eine einzige Szene erfüllt ebenfalls diese Voraussetzung, die Szene Marquis Posa - König Philipp bei Schiller. Hölderlins "Empedokles" fehlt die "Willensrede" 84), um hier genannt werden zu können; bei Hebbel steht "Gehirn gegen Gehirn" 85) und nicht Mensch gegen Mensch. Bacmeister weist auf den entscheidenden Zug seiner Dramen hin, wenn es vom Helden der Tragödie heißt, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers "unerbittlich auf ihn gesammelt bleiben" muß 86), damit sein Wollen deutlich wird. Dies aber kann nur eine erprobte Form leisten und somit ergibt sich die bewährte Form des klassischen deutschen Dramas, der jambische Fünfheber. Der tragische Held ist nichts anderes als ein "Führer des Volkes zu seiner Idee" 87).

Das Verständnis des Tragischen bei Bacmeister ist insofern außerordentlich erschwert, als der Dichter selbst und naturgemäß auch jeder, der sich mit ihm befaßt, einen alten, durch eine neue Anschauung aber überholten Begriff in Ermangelung eines anderen und besseren beibehalten muß. Es ist deshalb schwierig, den in solchen das eigene Schaffen kommentierenden Aufsätzen stets zutagegetretenen Optimismus, der wesentlich zur Haltung Bacmeisters gehört (wir erinnern uns an das Grundwort "heiter" in vielen Tragödien), im rechten Licht zu sehen. Es muß hier einmal ausgesprochen werden, daß Bacmeister allem Dämonischen und

Abgründigen, das auch im Menschen wirksam sein kann und das ja die eigentliche Gegenwelt zu seinen Helden der Tat- und Geistwelt wäre, bewußt aus dem Wege geht. Man könnte darin eine Parallele zu Goethe sehen, wie es ja auch dessen Haltung zur Welt und Kunst ist, die auf eine viel kleinere Welt übertragen, Bacmeisters Prosa bestimmt.

DREIUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Im gleichen Jahr mit dem zweiten Gedichtband "Lyrik im Lichte" und der Aufsatzsammlung "Der deutsche Typus der Tragödie" läßt Bacmeister 1943 eine Folge von vierzehn Betrachtungen, die anläßlich eines dreiwöchigen Aufenthaltes in Baden-Baden im September 1933 entstanden waren, unter dem Titel "Schau und Gedanke in Baden-Baden" erscheinen 1). Einzelne dieser Aufsätze waren ursprünglich für den erst nach 1945 veröffentlichten Zyklus "Seliger Wandel" geplant. - Wie bei allen Titeln, die Bacmeister seinen Prosabänden gibt, deutet auch dieser auf die entscheidende Grundposition hin, auf der solche Skizzen entstehen. Programmatisch spricht der Titel von den beiden Erlebnismöglichkeiten, die aus der Polarität Seele und Geist erwachsen und in Schau und Gedanke fixiert werden.

Der Dichter fühlt sich mit den Falken und Habichten, die in der Landschaft ihre Kreise ziehen, "selber auch ein freier Schwebler und himmelhohes Frohlocken" 2), wahlverwandt. Wenn der Mensch einmal eine solche Haltung gewonnen hat, dann ist er geradezu zum "Gottessohn" 3) geworden. Ein neugebautes Gotteshaus, die Bernharduskirche, ist für Bacmeister ein Beweis, daß auch in unserer Zeit noch ein solches Gebäude aus dem "gottesgeistigen Logos" 4) erwachsen kann, auf dem Urgrund der Bibel, die somit noch heute eine schöpferische Kraft besitzt. Manches Schöne auf der Welt ist für viele Menschen namentlich unserer Zeit gar nicht vorhanden, da ihnen die "Übung des gesammelten Blickes" 5) fehlt, für die ein aufgeschlossenes Gehirn und Herz (Gedanke und Schau also) die Voraussetzung bilden. Für das vom Dichter immer wieder aufgezeigte "Miteinander" zweier polarer Kräfte wird hier die Barockzeit bedeutsam; denn sie ist ein "sieghaftes Spiel der Sinnlichkeit mit dem Übersinnlichen" 6).. An dem Dirigenten des Kurorchesters wird dem Dichter das Wesen des "meisterlichen Menschen" 7) deutlich, der "den Sturm, den er erzeugt, zugleich führt, und der den Sturm immer noch höher treibt, weil er seiner Führungsmacht umso freudiger gewiß bleiben will..." 8).

Die ersten Veröffentlichungen nach dem zweiten Weltkrieg waren zwei Bände der auf zwölf Bände berechneten, leider im Anfang steckengebliebenen Gesamtausgabe der Werke des Dichters; es handelt sich um zwei Essaybände (Band 7 und 8), die unter den Titeln "Intuitionen" und "Essays" in den Jahren 1947 und 1948 erschienen sind. Im ersten Band wird neben den "Erlebnissen der Stille"

und "Schau und Gedanke in Baden-Baden" die Skizzenfolge "Seliger Wandel" erstmals veröffentlicht. Sie war bereits 1937 im Manuskript vorhanden und ursprünglich als "Apollinischer Wandel" geplant. Einzelne dieser fünfzehn Aufsätze waren in Zeitschriften publiziert worden.

Auch hier wie stets wird dem Dichter alles naturhafte Geschehen zum Gleichnis; die Phantasie wird mit "lichten sinnhaltigen Bildern" 9) unerschöpflich erfüllt. Der Mensch erkennt dabei die "zartesten Differenzen der Natur" 10), die den Urgrund des Lebens bilden. Nun trägt er sein Teil dazu bei, der "tragischen Schöngestalt der Welt" 11) Sinn und Aufhellung zu geben. Gerade auch der tiefe Wert der heimatlichen Umgebung ergibt sich für Bacmeister aus der Tatsache, daß solch "naher Umkreis" 12) den Wandernden mit den "mannigfaltigsten Gesichtern" 13) beschenkt. Ein Schwarm Tauben am Münster eines Städtchens und ein lauernder Falke werden dem Dichter zu einer Predigt, die die Welt selbst in ihrer "reichen und unmittelbaren Göttlichkeit" 14) hält. - Als den "neuen Gral" 15) bezeichnet Bacmeister seine Erkenntnis, die ihm auf "Parzivalpfaden" 16) zuteil geworden sei; die Welt will als "schwebendes Himmelreich" 17) gewonnen sein, wobei dieses durch eine freiwillige Leistung des menschlichen Geistes erreicht wird, die so einen erlösenden Charakter hat. Dem geht das "Enttauchen" 18) in das Nichts voraus; der Mensch behält einen einzigen "schwebenden Kraftkeim" 19) zurück, nämlich "die Freiheit zurückzukehren" 20). Damit wird dann jener "neue Gral", das "Zaubergefäß aus Strahlen, die sich selber trinken" 21), gewonnen. Hier ist aber auch das Entscheidende der "Schwebe" ausgesprochen, der eigentlichen Seligkeit des Menschen, die Bacmeister immer wieder fixiert; sie führt "von der Welt hinüber in das Nichts und vom Nichts herüber in die Welt" 22). Es besteht nun die Schwierigkeit, eine solche Erfahrung zu vermitteln; denn sie kann nur "genannt, aber nicht aufgezeigt und weitergegeben" 23) werden. - Auf einem sonntäglichen Gang zum Münster, der vorher durch den Wald führte, ergibt sich wiederum die Überschau des geist-schöpferischen Menschen; dieser sieht "zugleich den Wald und das Münster in ihrem letzten Inbegriff. Zugleich den Heiden und den Christ" 24). Solche Sicht kann zum Ziel der irdischen Geschichte führen, das der Mensch stets selbst ist. Ein Engerling im Garten, vom Spaten getötet, wird Symbol dafür, wie viele Menschen wie dieser als "Larven", nämlich als "Vorstufen ihres eigentlichen Selbst" 25) die Erde verlassen müssen. Überreste von Maikäfern, die - eben der Larve entschlüpft - Amseln zum Opfer gefallen waren, sind ein Bild für das Wesen des Sterbens und des Todes, der eine Brücke bildet, welche die "Natur von einem Leben zum andern Leben hinüberschlägt" 26); denn die "kleinste Leiche" 27) umschwebt das Geheimnis des Todes. - Die Frau preist Bacmeister in dem Essay "Der Engel" als das "reine Gipfelgebilde der schaffenden Gottnatur, ein ewig Übermächtiges für den männlichen Geist" 28).

Eine Fabrik am Gegenufer des Sees, in der viele bauerliche Menschen der Umgebung arbeiten, stellt Bacmeister vor das Problem maschineller Arbeit, in der er eine Entartung sieht, da sie das Wesen des Menschen verändere. Der Mensch ist dadurch seiner göttlichen Aufgabe hier entfremdet, daß er nicht mehr selbst schöpferisch tätig ist; das war allein der Erfinder der Maschine. Erst mit der Ausweitung aller technischen Errungenschaften hat der Teufel seine Herrschaft angetreten, wie der Verfasser diesen Gedankengang abschließt.

Bacmeister faßt in diesem Band drei Folgen von Essays unter dem Titel "Intuitionen" zusammen. Im Vorwort grenzt Bacmeister diesen Begriff sowohl vom "unwissenschaftlichen Phantasieren" als auch von der "Hindeutung auf denkerische Unverbindlichkeit" ab. Damit ist ohne Frage etwas sehr Wesentliches für die Einordnung dieser Prosasammlungen (unter ihnen auch "Erlebnisse der Stille") geleistet, die sich unter solchem Begriff am eindeutigsten erfassen lassen, ohne daß man von Essays oder von Skizzen zu sprechen braucht. - -

Der Band "Essays" von 1948 enthält neben den "Überstandenen Problemen" und der "Schöpferischen Weltbetrachtung" als dritte Folge die bisher unveröffentlichten Essays "Die Geistgestalt des Menschen", die nach Bacmeisters Vorwort eine möglichst "unmetaphorische Aussage des eigentlich Unsagbaren" sein wollen, womit etwas Wesentliches auch über die sprachliche Form solcher Skizzen im Sinne der undichterischen Sageweise ausgesprochen ist. Der Gesamtnenner dieser vierzehn Aufsätze, der jüngsten des essayistischen Schaffens (wenn man von den späteren Rundfunkansprachen in "Innenernte des Lebens" absieht), ist im tatdenkerischen Bereich Willy Schlüters zu sehen, und so verwundert es nicht, wenn Bacmeister gleich im ersten Aufsatz von Meister Eckehart ausgeht, zu dessen Welt sowohl Bacmeisters als auch Schlüters geistige Haltung Beziehung aufweist. Der Mensch, der hier als "Heros des Geistes" 29) gesehen wird, muß versuchen, in dieser Position eines ungefährdeten Glückes zu bleiben. Dabei ist entscheidend jene menschliche Fähigkeit - um sie eben hat Eckehart bereits gewußt - auf dem Grunde des Nichts, das mit "willentlich verschlossenen Sinnen" 30) erzeugt wird, ein Etwas zu schaffen, das als "unendlich bedeutsam" 31) empfunden werden kann, selbst wenn es sich dabei um die Aneignung einer völlig unbedeutenden dinghaften Erscheinung wie eines Insektes oder Blumenblattes handelt. Diese schöpferische Aneignung eines Gegenstandes ist deswegen so bedeutsam, weil hier die "Mitwirkung aller Mächte des Lebens" 32) an der Gestaltung beteiligt war und die Gestalt des Gegenstandes eben auf diese Mächte wieder zurückdeutet. Das natürliche Gegengewicht der "heroischen" Geisthaltung stellt die Seele dar, deren "Wärmeschoß" und "erdhafte Dichte" 33) den Geist davor schützt, als Verstand oder Vernunft in Erscheinung zu treten; denn so wäre eine Wahrung des Gestalthaften nicht mehr gegeben. Zwei entscheidende Gefahren sieht Bacmeister in unserer

Zeit für eine solche Aufgabe der Seele, Gegengewicht zum Rationalen zu sein: einmal von der Zukunft her die wachsende Technisierung der Umwelt, durch die ihr ein rationales Element aufgezwungen wird, zum andern von der Vergangenheit her, wobei durch die Zerstörung wertvoller Kunstwerke - die als erhöhte seelische Blüten angesehen werden - der Seele die "heilige Gelegenheit zur Selbsterholung an ihren eigenen Ausdruckswundern" 34) verloren gegangen ist. Bacmeister hält ein - gewandeltes - Nirwana des Buddhismus "lebenslogischer" 35) als dieses für die Rettung aus der Katastrophe. Unter "Geist" versteht Bacmeister hier den Zusammenhang "von allem mit allem" 36). Ist er am Werk, dann entsteht "Gestalt", die wiederum nur vom Geist, der selbst göttlicher Artung ist, empfangen werden kann. -

Die religiöse Weltanschauung des Dichters macht besonders sein 1943 gehaltenen Vortrag "Vom Naturgöttlichen zum Geistgöttlichen" deutlich. Die Offenbarung einer solchen göttlichen Macht aber ist die "lebendige Gestalt" 37), weil sie die "geheimnisvolle Ehe des Innen und Außen" 38) repräsentiert. Die wahre Geistgöttlichkeit des Menschen erweist sich dann daran, daß durch diesen "Sammelblick" 39) jene "oppositio rerum" zu einer "unio rerum", zur Schöngestalt des Daseinsganzen" 40) wird, d.h. alle Gegensätzlichkeit bildet nun ein sinnvolles Miteinander und ist damit aufgehoben. In einer solchen bedeutsamen "Überschau" kämpft das Sinnliche mit dem Übersinnlichen und beide siegen gemeinsam im "Spiel der feinsten Mächte" 41). Entscheidend wird dabei auch die Stellung zum Tod gewandelt. Er ist nicht mehr dem Leben entgegengesetzt und damit sinnlos, sondern der Tod ist jetzt das "Mit-Ewige des Lebens" 42), das "Ferment der Vervielfältigung" 43). Ein solcher Mensch, "Träger des Geistes" 44), besitzt nun auch eine besondere Freiheit, eine Seligkeit, von der bei Bacmeister immer wieder die Rede ist; denn er hängt nun von niemand außer von sich selber ab; diese Seligkeit besteht in einer Hochform der humanitas, die ja von Herder bereits als die divinitas des Menschen bestimmt wurde.

Dem spezifischen Gehalt des Begriffes "Nichts", der für Bacmeister die Anfangsstufe seiner Schau ist, stellt der Verfasser klar heraus in dem Aufsatz "Das Wesen des Geistes". In diesem Zusammenhang ist wieder einmal Schlüters Einfluß von Bedeutsamkeit, der gerade diesen Begriff in besonderer Weise etwa von Meister Eckhart und der mittelalterlichen Mystik überhaupt wie auch vom Buddhismus abhebt. Es handelt sich hier nicht um eine "tote Leere" 45), sondern um eine bewußte Tätigkeit des Menschen, der hier das "äußerste Jenseits unserer Erfahrung" 46) kennenlernt. Der Mensch schafft so die Voraussetzung für seine schöpferische Leistung. Die mittelalterliche Mystik hat ja gerade sie die eigentliche Göttlichkeit des Menschen benannt, die somit nicht mehr auf ein "anthropomorphes Andachtsbild aus der Voreiligkeit des Glaubens" 47) beschränkt bleibt. Beide Mächte, Gott und Satan, werden jetzt nicht

mehr als äußerste Gegensätzlichkeiten verstanden, sondern sie bilden ein "denkerisches Gemeinsames" 48). Satan wird Luzifer im ursprünglichen Sinne, nämlich in Bacmeisters Schau ein "Sammelpunkt der kosmischen Intelligenz" 49). Der Verfasser sieht jedes Kunstwerk als Ergebnis einer Konstellation an, die er als "intelligible Symbiose" bezeichnet, welche als "übersinnliche Gemeinschaft innerhalb des sinnlich bedingten Lebens" 50) gesehen wird. Ziel solcher Gemeinschaft ist die Gestaltung, die in schwebender Tätigkeit des Geistes stets als eine "übernatürliche Innenmacht" 51) vorhanden ist.

Entscheidend für das Wesen des Dichterischen bei Bacmeister ist der Aufsatz "Das Schöpfungstum der dichterischen Sprache". Der Verfasser geht von dem Satz aus, der bereits seine Sicht deutlich machen kann: "Jede Dichtung beginnt in der Seele und endet im Geist" 52). Die Sprache, das einzige Material des Dichters, gehört ganz in den Bereich der Vernunft. Mit der Sprache, mit den Worten geht nun eine wunderbare Verwandlung "unter der Führung des Geistes" 53) vor sich; sie verlieren ihre rationale Begrifflichkeit, sie blühen jetzt auf in "schönheitlicher Gestaltvereinigung" 54). Gerade deswegen aber kann dann rechtes Dichten stets "Mittel zur Selbsterhöhung und Selbstverfeinerung" 55) sein. - Dieser Geist ermöglicht dem Menschen ein dreifaches Verhalten gegenüber der Welt, das ethische, das ästhetische und das intelligible. Bereits damit aber wird darauf hingewiesen, wie sehr der Geist den "Atem Ich-und-Du" 56) braucht, um lebendig zu bleiben. Auch von daher ergibt sich wieder jener gemeinschaftliche Zusammenhang von Welt und Geist, das "Und der Liebe" 57), das uns im "Lionardo" begegnet ist. Dieser Geist, von dem bei Bacmeister so oft die Rede ist, bedeutet nun keineswegs etwas dem Menschen völlig Ungemäßes, sondern er ist geradezu dessen Element, nicht zuletzt deswegen, weil die Umwelt, in die der Mensch gestellt ist, in ihrer göttlichen Struktur immer wieder auf den Geist verweist. Gestalt erwächst stets auf der "Folie des Nichts" 58), heißt einer der Kernsätze Bacmeisters und gerade hier entsteht ein "Spiel der vollendeten Freiheit" 59). - -

Die beiden zuletzt besprochenen und in ihren Grundlinien nachgezeichneten Prosasammlungen "Seliger Wandel" und "Die Geistgestalt des Menschen" zeigen deutlich, wie sehr in der geistigen Welt unseres Dichters eine Stagnation des Gedanklich-Weltanschaulichen eingetreten ist. Es wird nämlich hier über die drei ersten Prosabände hinaus kaum etwas Neues mehr ausgesagt; es handelt sich um bereits bekannte Probleme, Gesichtspunkte und Meditationen, die in immer neuen Aufsätzen geradezu hartnäckig vorgetragen werden. Das Gleiche gilt von den beiden noch folgenden Prosaschriften, denen wir uns jetzt noch zuwenden wollen.

VIERUNDZWANZIGSTES KAPITEL

In seinem 1949 als Manuskript in einem Privatdruck veröffentlichten Vortrag "Die Bewertung der Maschine in der Weltschau des Geistes", den Bacmeister im gleichen Jahr vor Angehörigen des MAN-Werkes in Gustavsborg gehalten hatte, beschäftigt den Dichter aus seiner besonderen Sicht heraus das Verhältnis von Mensch und Maschine, das schon früher gelegentlich angeklungen war und das auch den Anstoß zum "Lionardo" gegeben hatte. Bacmeister geht davon aus, wie allenthalben die Tatsache "Maschine", die Technisierung der Welt kritisiert und häufig negiert wird. Es stellt sich somit ganz von selbst die Frage, ob der Mensch "durch den Einschluß des automatischen Phänomens in seine Umwelt wezensmäßig reicher oder ärmer wird" 1). Bacmeister gesteht zu, daß in der Maschine eine Erscheinung für den Menschen vorhanden ist, die seine Umwelt entseelen kann; denn wie die Maschine einer rein rationalen Leistung ihren Ursprung verdankt, so besteht die Gefahr, daß sie auch ihrerseits das Lebensgefühl ihrer "Erfinder und Gebraucher" 2) rationalisiert. Die Maschine ist in keiner Weise vom Ewigen berührt; sie besitzt aber auch keine echte Vergänglichkeit, und selbst der Versuch (Bacmeister nennt E. Zola), sie in die Sphäre des Lebendigen einzubeziehen, kann daran nichts ändern. Ganz anders als die maschinelle Arbeit bleibt die handwerkliche naturverwandt und droht nicht, den Menschen wie jene um entscheidende Werte zu bringen. Als wesentlichen Konkurrenten und Gegenpol sieht Bacmeister das Künstlerische an. Vor jeder technischen Ausführung steht hier die "Seelengeburt des Werkes" 3). Eine positive Schau alles Technischen gewinnt Bacmeister durch seinen - bereits in der letzten Essayreihe fixierten - Begriff der intelligiblen Symbiose" 4), die er als "Offenbarungsgemeinschaft zwischen dem Ich des Subjektes und dem Du seines Objektes" 5) deutet. Die Maschine offenbart nämlich, wie jede menschliche Gestaltung und Leistung auch die "Verstandesmacht des homo sapiens" 6). Damit aber gewinnt das technische Vermögen des Menschen eine Bedeutung als "Stoffbezwungungsmacht und Ordnungsfähigkeit" 7). Für die Zukunft der Technik hofft Bacmeister, daß die Natur mehr und mehr verschont wird, wenn die "motorischen Grundmittel" der Technik "räumlich und stofflich...konzentrierter" 8) werden; so vermittelt die - im weitesten Sinn - Maschine "Mikroskop" ein Wissen, das "religiöser Ergriffenheit" 9) gleicht und damit ist dann der höchste Sinn der Technik erreicht. -

Die bisher letzte Publikation des Dichters ist der 1952 veröffentlichte schmale Band "Innenernte des Lebens". Im Herbst 1951 hatte Bacmeister vom Süddeutschen Rundfunk den Auftrag erhalten, durch kurze Betrachtungen dessen sonntägliche Morgenfeiern auszugestalten. Das Echo auf diese Sendungen war ungewöhnlich groß; viele Zuschriften aus allen Teilen Deutschlands bestätigten

die Unmittelbarkeit und Wirksamkeit solcher Betrachtungen. Namentlich diese Tatsache wird den greisen Dichter bewogen haben, zwölf dieser Rundfunkansprachen zusätzlich dreier vorher noch nicht veröffentlichter Essays als Buch allgemein zugänglich zu machen. Die beiden letzten Veröffentlichungen 10) waren im Gegensatz dazu als Privatdrucke nur für den beschränkten Kreis der Freunde bestimmt gewesen.

Die hier mitgeteilten Erlebnisse - und hieraus ergibt sich die Beziehung zum Titel - wollen davon künden, wie "der Geist voll dankbarer Ergriffenheit am Altar des göttlichen Urgeheimnisses, Leben genannt, überirdisch erntet" 11), ein Geist, der "auch aus Lust und Leid des Lebens speist", wie Bacmeister in dem als Leitwort vorangestellten Gedicht "Innenbild" 12) sagt. Leben als erfülltes Leben aber ist für Bacmeister ein "dichterisches Verhalten" zur Welt (davon war in "Schöpferische Weltbetrachtung" die Rede) und hier wird ebenfalls die dialogische Veranlagung des Dichters wieder bedeutsam; denn diese "lautlose Zwiesprache" 13) des Ich mit irgendeiner Erscheinungsform der Natur bedeutet, daß damit dem Ich ein "m. sprechendes Du" 14) entgegentritt. Diese Naturbeobachtungen, denen das scheinbar Geringste und Nebensächlichste wertvoll und bedeutsam wird, erwachsen dem Dichter aus seiner jahrzehntelangen Verbundenheit mit der Natur: wohnt er doch fünfzig Jahre schon in ländlicher Einsamkeit. Sein Blick ist geschärft für eine so bescheidene Blume wie den Löwenzahn, dessen Erblühen und Verblühen in täglicher Beobachtung ihm geradezu ein "Erleben" 15) des Geistes bedeutet. Und wie der Saft dieser Blume nach vollkommener Überlieferung balsame Wirkung auf die Augen ausüben soll, so lernt der Dichter mit den geistigen Augen neu sehen; denn alles naturhafte Werden und Vergehen weist auf das ewige Werden hin, das für Bacmeister mit Gott identisch ist. - Der Dichter erlebt die Pracht eines tropischen Exemplars des "Frauenschuhs" als Symbol für das Leben überhaupt, im Gedanken an die umgesetzten Sonnenstrahlen, die zu einer solchen Hochform der Erscheinung nach Farbe und Form führen können. - Eine "geistige Dichtung des Weltzusammenhanges" 16) bedeutet dem Dichter die Beobachtung einer Mauerwespe, die an einem verwirrten Grabstein - gerade bei dem Wort "Gott" - ihre Brutzelle gebaut hatte: Sinnbild von Leben und Tod und der Verbundenheit beider.

Einer Einladung der MAN-Werke nach Gustavsborg im Jahre 1949 verdankt der Dichter eine entscheidende "technologische Denkerfahrung" 17). Mit dem Problem der Technik hatte sich Bacmeister zuletzt in seinem "Lionardo da Vinci" auseinandergesetzt. Erneut hatte er sich diesem Problem aus der Sicht seiner geistbedingten Haltung heraus in seinem oben behandelten Vortrag "Die Bewertung der Maschine in der Weltanschauung des Geistes" genähert, den er vor Betriebsangehörigen dieses Werkes gehalten hatte. In dem Essay "Meine Gustavsburger Woche" berichtet nun Bacmeister davon, wie dieses Erlebnis eines technischen Großbetriebes ihn

vor

die Frage nach dem Wesen eines solchen "technischen Kollektivs" stellt, nachdem er als Offizier im ersten Weltkrieg dem militärischen gegenübergestanden hat, nachdem seine nominelle Zugehörigkeit zur christlichen Kirche, in der er eine Art "religiöses Kollektiv" sieht, wie die zu einer dörflichen Bauernschaft ihn mit zwei weiteren solchen Erscheinungsweisen bekannt gemacht hat. Das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einem Volk als einem gleichsam nationalen Kollektiv wurde schon sehr früh von dem Bewußtsein der Zugehörigkeit zu einem Kosmos verdrängt, bedeutete für Bacmeister also keine echte Konfrontierung mit einem weiteren Kollektiv. Zu einer Bejahung der Maschine etwa in der motorisierten Feldbestellung der Bauern seines Heimatdorfes war Bacmeister "nach langem innerlichen Widerstand" 18) gekommen; selbst hier handelt es sich jetzt für ihn um eine Bereicherung des Totalbegriffes "Natur", wo man sonst häufig eine Verarmung sieht. - Wesentlich in dem Erlebnis der Maschinenhallen werden dem Dichter drei Phänomene; Ordnung, Moral und schließlich Anpassung. Ordnung als durchaus äußere Geordnetheit von Werkhallen, Eisenbahnlinien, Bahnhof und Hafen; dies alles umrahmt von Rhein und Main. Dieser äußeren Ordnung entspricht die innere, von Bacmeister hier Moral genannt, der Dienst aller an einem Ganzen, der auch dann für Bacmeister noch ein moralischer Wert ist, wenn bei dem Einzelnen das Verlangen nach wirtschaftlicher Sicherung seines Lebens hinter dieser Haltung steht, ja selbst dann noch, wenn das Produkt dieser Arbeit etwa Kriegsmaterial wäre. Schließlich das dritte dieser Erlebnisse, die Anpassung, für den Dichter besonders deutlich an der Produktion von Fertighäusern aus Stahl, die durch die Notwendigkeit einer Vielzahl von Wohnungen auf kleinem Raum bedingt ist; eine rein technische Lösung dieses Problems, aber diese Häuser werden von Bacmeister dennoch als "Beglückungslösungen baulicher Praxis" 19) angesehen. Die kurze Betrachtung "Ein Lebensgipfel und seine Deutung", die Bacmeister 1948 nach einer gefährlichen Krankheit als sein "Metatragisches Testament" 20) niedergeschrieben hatte, will er als Abschluß seines Gesamtwerkes verstanden wissen. Bacmeister spricht hier noch einmal von der Seligkeit, von dem Glück des Geistes, das der Mensch einer schöpferischen Schau besitzt, eine Meisterschaft, die sich darin bewährt, ein "Fast-nichts" 21) der Außenwelt zu einem "unermeßlichen Innerlichen" 22) werden zu lassen. Es ist jenes Ziel, das Bacmeister an anderer Stelle die "intelligible Symbiose" genannt hat. Sie ist auch der "Lebensgipfel", den Bacmeister hier in der Überschrift meint. Die immer wieder in den Naturbeobachtungen auftretende Tragik wird durch eine solche Tätigkeit "metatragisch" 23) überwunden; das Leid wird für "mitgütig...im Gestaltungsganzen des Lebens" 24) erklärt. Damit ist keineswegs etwas Neues ausgesprochen, sondern die entscheidende Klärung besteht schließlich in der Neuprägung "metatragisch", die der Aporie des Begriffes "tragisch" im Zusammenhang mit Bacmeister steuern kann.

FÜNFUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Im Jahre 1940 - das Jahr der Uraufführung des Lustspiels "Der teure Tanz" und derjenigen der Theseus-Tragödie - legt Bacmeister einen Vortrag "Die Tragödie ohne Schuld und Sühne" im Druck vor, den er am 2. November 1939 zur Gründungsveranstaltung der Gerbel-Gesellschaft in Lübeck gehalten hatte 1). Bereits der Titel dieser Rede weist programmatisch darauf hin, wie Bacmeister hier in der Rückschau auf sein bisheriges Werk noch einmal das Postulat einer neuen Tragödie erhebt, in einer Ausweitung und Zusammenfassung dessen, was er bereits 1906 in seinem "Anthropogenie"-Aufsatz erstmals fixiert und angestrebt und seitdem in immer neuen Werken praktisch zu verwirklichen versucht hatte; ihrer Rechtfertigung galt ja bereits die in anderem Zusammenhang behandelte Rede "Die tragische Bühne als Spielfeld des heroischen Geistes". Dem Dichter geht es darum - wie es am Eingang dieses Vortrags heißt -, "das kostbare Phänomen der Tragödie von einer theoretischen Belastung zu befreien" 2), nämlich von der bisherigen Vorstellung, daß der Handlungsverlauf einer Tragödie von der Darstellung der Schuld und einer auf sie folgenden Sühne bestimmt sei. Bacmeister führt weiter aus, wie der Untergang eines Helden in der bisherigen Tragödienform notwendig durch eine Schuld herbeigeführt werde. Es liegt nahe, hier wie Bacmeister an Aristoteles, den Philosophen der Sophrosyne, zu erinnern und von seiner berühmten Formel von Furcht und Mitleid zu sprechen, zwischen denen der Zuschauer eines solchen Geschehens schwankt. Der Verfasser spricht davon, wie der griechische Philosoph diesen Gesichtspunkt aus den Werken der griechischen Tragiker abstrahiert habe. Die maßvolle Besonnenheit von der bei Aristoteles die Rede ist, stellt gleichsam die "goldene Leitlinie" 3) dar, die der Held überschreitet, dadurch schuldig wird und schließlich diese Schuld durch seinen Untergang sühnen muß. Bacmeister faßt diese Erscheinung der Antike folgendermaßen zusammen: "Hierbei wird, das ethische Element von Schuld und Sühne ohne weiteres für die ästhetische Aufgabe vorausgesetzt" 4). Seit Aristoteles nun ist diese Voraussetzung weiter ausgebaut und vertieft worden, wobei diese Entwicklung mit der Veränderung einer - wie auch immer gearteten - "übermenschlichen Gesetzesmajestät" 5) zusammenhängt, gegen die der Held schuldvoll verstößt. Bacmeister zeigt, wie sie bei den Griechen durch die anthropomorphen Götter repräsentiert wird, die in entscheidenden Augenblicken selbst auf die Bühne treten und den Frevler in Schranken weisen. Daneben tritt auch, namentlich bei Aischylos, jene finstere Schicksalsmacht, die Moira, auf, die selbst über den Göttern steht. Zumindestens sind es aber die furchterregenden Erynnyen, die den gescheiterten Helden verfolgen. Diese Zweifelt von Schuld und Sühne wurde im griechischen Theater durchaus anschaulich und sinnfällig dargestellt. Bacmeister fährt in seinem

geschichtlichen Überblick fort und legt dar, wie in der folgenden Zeit des sich ausbreitenden Christentums mit seinem Monotheismus zunächst jene tragische Situation völlig versinkt: die Schuld in der griechischen Tragödie wird zur "Sünde", die schicksalhafte Sühne zum "schlechten Gewissen". Der Gott des Alten wie des Neuen Testaments ist sündlos, jeder Mensch, als in eine "außergöttliche Existenz" 6) geboren, damit sündhaft und schuldig. Der einzige Ausweg ist der Glaube an Christus, der diese menschliche Schuld gesühnt hat. Für den Ungläubigen endet das Leben, indem seine Seele dem Teufel zugesprochen wird, der sie dem läuternden Fegfeuer oder der Buße in der Hölle übergibt. In einem so gear- teten Weltbild, das während des ganzen Mittelalters verbindlich war, konnte sich naturgemäß keine echte Tragik entwickeln: "Schuld und Sühne hatten als Erbsün- de und reuiger Glaube oder Höllenabsturz ihre ethische Selbständigkeit verloren" 7). Das Theater des Mittelalters kennt deswegen auch nur das Mysterienspiel oder den dramatisierten biblischen Stoff.

Bacmeister sieht einen entscheidenden Einschnitt im Zeitalter der Renais- sance gegeben, die im Zeichen ihrer Besinnung auf die Antike auch jene Ge- sichtspunkte des Tragischen wieder aufgriff; wenig später bahnt sich in der um- fassenden Gestalt Shakespeares erneut eine echte Tragik an: "Das menschliche Ich wurde wieder eine selbständige Mitte des Lebens, und Schuld und Sühne bestimm- ten wieder als eigenwüchsige Motive die dramatische Gestaltung" 8). Damit weist Bacmeister auch dem englischen Dramatiker einen Wertmaßstab zu, an dem dieser das Scheitern seiner Helden mißt. Der Verfasser argumentiert mit Nietz- sche, wenn es heißt, daß sich Shakespeare seine Tragik aus der "Idee des wohl- beschaffenen Menschen" 9) aufgebaut habe, wobei die "heilige Gewalt der Sitt- lichkeit" von der "selbstsüchtigen Leidenschaft" 10) zerstört werde. Diese ent- scheidenden Motive einer Tragödie sind für Bacmeister durch Shakespeare völlig erschöpft worden. Der Verfasser führt weiter aus, wie sich Lessing in seiner "Hamburgischen Dramaturgie" gegen die französische Tragödie mit ihrer "kon- ventionellen Moral" 11) wendet, wie ferner Schiller sich das tragische Phänomen aus der kantischen Philosophie erarbeitet, wobei die Sinnlichkeit aus dem Verlust der menschlichen Freiheit und Würde resultiert: "Der Mensch als das zur Freiheit geborene Vernunftwesen: dies war über das Shakespearesche Renaissance-Adelsbild hinaus die vertiefte humanistische Wohlbeschaffenheit, deren schuldhafte Gefähr- dung durch sinnlich fesselnde Begierden ihm das tragische Spiel ergeben sollte" 12). Als Gefahr dieser Konzeption Schillers sieht Bacmeister die "spekulative Erkältung der Gestaltenschau" 13) an, d.h. eine einseitige Stellungnahme zugun- sten der Vernunft, die das dramatische Geschehen verdünnt. Einen Schritt wei- ter geht Fr. Hebbel, der eine Schuld des Menschen von seinem bloßen Vorhan- densein herleitet und die "individuelle Geburt" 14) als Urschuld betrachtet, die nur durch den Tod gesühnt wird. Bacmeister nennt diese Auffassung von Schuld

und Sühne eine "brahminisch-pessimistische Metaphysik" 15). Bei Hebbel taucht auch jener griechische Gedanke der Moira wieder auf, freilich bei ihm als "abstrakteste Schicksalsidee" 16). Seine Gestalten scheitern weder an der Maßlosigkeit noch am Götterneid, sondern sie "zerreiben sich disharmonisch aneinander" 17).

Bacmeisters Neuansatz richtet sich auf eine heilige Leidenschaft, die "übersinnlich gültig und ewigen Wertes" 18) ist. Entscheidend für Bacmeister wird auch in diesem Zusammenhang sein Zentralbegriff "Geist", den er hier als das große Leben preist. Gewiß gesteht Bacmeister auch den Gestalten eines Aischylos, Shakespeare, Schiller oder Hebbel Geist zu, aber in der Bacmeisterischen Konzeption hat ihn nach seiner Ansicht keiner gekannt, nämlich als "bewußten Schöpfer eines Widerhaltes gegen die saugende Macht des kosmischen Abgrundes" 19), als Möglichkeit für den Menschen also, der Gewalt des Schicksalhaften gewappnet gegenüberzutreten. Der einzige scheint Schiller zu sein, der ihn von ferne gesichtet hat. Die Tatweise jenes Geistes nun ist die Gestalt, das Ergebnis eines Ausgleichs aller Gegensätze in spielerischer Schweben, in der Transparenz solcher zunächst scheinbar sinnlosen Antinomien. Im "Bereiche eines so rein bedingten Strebens" 20) bedeutet nun aber Schuld und Sühne nichts mehr, da das "Moralische sich...von selbst versteht" 21). Das tragische Leiden eines so gearteten Helden sieht Bacmeister mit dem Hinweis auf seine "Dunkle Stadt" als Folge eines aktiven Tuns an. Hanno ist derjenige, der sich zum Angriff gegen seine dunkle Umwelt aufmacht; daraus erwächst ihm das tragische Leiden. Die Frage nach einer Schuld ist sinnlos, wenn - wie in diesem Werk - das Licht des Geistes denen erscheint, die es noch nicht zu fassen vermögen. Über sein tragisches Gesamtwerk möchte Bacmeister schreiben "Der Sturz der Verführten" 22); seine neuartige Tragödie will als "Kampf um die Seligkeit im lebendigen Leibe" 23) verstanden sein, die Bühne wird zum "Spielfeld des seligen Heldentums" 24). Schuld kennzeichnet - in genauer Umkehrung der bisherigen tragischen Wertekategorie - nur noch diejenigen, die sich "dem heiligen Feuer versagen" 25).

In einem einzigen Satz umschreibt Bacmeister seine Ausgangsposition und kann damit die Berechtigung einer solchen neuen tragischen Konzeption nachweisen. Die Stellung, die man zu dieser Voraussetzung einnimmt, ist zugleich eine Entscheidung für oder gegen Bacmeister, der an einer Stelle seines Vortrages sagt: "Wir sind frei geworden von jeder außer uns selber liegenden letzten Verantwortung" 26). Ansatzweise ist diese Haltung ja bereits im "Anthropogenie"-Aufsatz vorhanden, und von hier aus lassen sich auch Einwände gegen eine daraus resultierende Auffassung vom Tragischen erheben 27), indem man nämlich die Vorstellungen, die für Bacmeister einer überholten Vergangenheit angehören, wie die antiken Götter, die mittelalterliche Sicht des zürnenden Gottes, noch immer als entscheidend im Zusammenhang mit der Tragödie ansieht. -

Es war ein merkwürdiger Zufall, als vier Wochen später, am 29. November 1939 ein anderer Dramatiker, der 1906 in Elberfeld geborene Curt Langenbeck in München ebenfalls mit einer programmatischen Rede an die Öffentlichkeit trat; sein Vortrag erschien 1940 - im gleichen Jahr wie der Bacmeisters - unter dem Titel "Wiedergeburt des Dramas aus dem Geiste der Zeit" 28). Langenbeck war zu jener Zeit in München als Chefdramaturg tätig und kurz vorher durch sein damals viel gespieltes Drama "Der Hochverräter" von 1938 einem breiteren Kreis bekannt geworden. - Zunächst muß auffallen, daß Langenbeck sich an keiner Stelle auf Bacmeisters Dramen oder dessen dramentheoretische Erörterungen bezieht, daß er also von Bacmeisters Persönlichkeit zu jenem Zeitpunkt noch nicht Kenntnis genommen hatte, obwohl auch seine Ausgangsbasis ohne jede Transzendenz ist: "Der Mensch muß glauben, daß sein Leben vom Tode endgültig beschlossen wird" 29). Das nennt Langenbeck geradezu eine erste Bedingung der Tragödie seiner Konzeption, für die der Mensch in einem Leben ohne jeden Ausweg lebt. Diese Tragödie weist nun trotzdem eine besondere Beziehung zu einer Gottheit auf - der griechisch-antiken Auffassung nicht unähnlich - deren Wesen "gewaltsam, grausam, schön" 30), kurz am ehesten mit einer naturhaften Gesetzmäßigkeit vergleichbar ist, die in dieses menschliche Leben unbarmherzig einwirkt. Langenbeck stellt die Frage, ob der Geist der Zeit bereits reif sei, um eine neue Tragödie zu gestalten. Es berührt angenehm, daß Langenbeck diese Frage - 1939! - verneint; denn die Vorbedingung dafür sei ein gemeinsamer Glaubensbezirk, der bis jetzt noch nicht gegeben sei. Als Vorstufe zu einem solchen Drama schlägt Langenbeck den Begriff einer "Verhängnistragödie" 31) vor, die im Sinne der Griechen zu einer schicksalsgläubigen Gottesschau hinführen soll. Dieser Glaube werde - wie Langenbeck weiter darlegt - in besonderer Weise von einer nordischen Schicksalsreligion bestimmt (hier zeigt sich die weltanschauliche Zeitgebundenheit dieser Gedanken), die schließlich jede andere religiöse Sicht überwinden kann. Langenbeck bringt seine Erörterungen zusammenfassend auf die Formel "Christlich oder tragisch", die damals dann viel diskutiert wurde 32). - Es ist in dieser kurzen Zusammenfassung des ausführlichen Vortrags wohl deutlich geworden, wie Langenbecks Gedanken durch das "völkische" Ideengut bestimmt sind und im Gegensatz zu denjenigen Bacmeisters für heute eigentlich nicht mehr richtungweisend und bedeutungsvoll sind, was aber durchaus nicht allgemein von Langenbecks dramatischem Schaffen gilt. Dennoch ist diese Gleichzeitigkeit der theoretischen Bemühung um die Tragödie bemerkenswert, hier wie einst - wenn auch in viel größerem Umfange - zu Beginn des Jahrhunderts, obwohl sie eigentlich nicht mehr weitergeführt oder wieder aufgenommen wurde und an diesem Zeitpunkt zu einem vorläufigen Abschluß gekommen ist. - -

Es erscheint geradezu als Symbol innerhalb dieser dramatischen Diskussion, wenn Bacmeister im folgenden Jahr 1941 nun eine Sammlung von dreizehn Aufsätzen zur Tragödie oder allgemein zum Theater zusammengestellt, die 1943 unter dem Gesamttitel "Der deutsche Typus der Tragödie" erscheint. Diese Aufsätze waren größtenteils bereits in Zeitschriften, Zeitungen oder eigenen Werken veröffentlicht worden; sie sind nun hier allgemein zugänglich gemacht. Wie Bacmeister im Vorwort zu diesem Buch ausführt, ist es die tragische Dichtung, deren gestalterisches Ziel (nach Schlüter) ein "Allbewußtsein" 33) ist, das erst den eigentlichen Menschen ausmacht. Bacmeister stellt bewußt schon im Titel des Buches den deutschen Typus der Tragödie heraus - durch ihren "geistleidenschaftlichen" Charakter 34) gegeben -, den er in seinem Dramenwerk immer wieder zu gestalten sucht 35). So wollen diese Aufsätze also nicht zuletzt eine Klärung der Tragödiendichtung des Dichters selbst geben. Allein im deutschen Volk bedeutet - wie Bacmeister glaubt - eine solche Tragödiengestaltung keine Gefahr, da dieses ebenso "naturmächtig wie geistesmächtig" 36) sei und deshalb für eine derartige Tragödie besonders prädestiniert und empfänglich.

Die Forderung Bacmeisters nach einer neuen Tragödie wird zum letzten Mal in dem Aufsatz "Die neue Tragödie aus dem Willen des Geistes" 37) ausgesprochen und zwar im Sinne eines Ursprungs aus einem besonders gearteten Geist. Es scheint zunächst, daß die Begriffe Wille und Geist im Widerspruch zueinander stehen, ja einander ausschließen. Die bisherigen tragischen Dichter, von denen Bacmeister hier sein Anliegen - wie stets - scharf abhebt, steigern "animalische Wesensgründe" 38) ins Tragische empor, wobei das "leidenschaftliche Herz" 39) - also ein Gefühl - die Voraussetzung dazu darstellt. Letztlich fehlte dem Tragödiendichter - davon war bereits im oben besprochenen Vortrag die Rede - der "Geist" im Sinne Bacmeisters. Wohl machte sich die Vernunft mehr und mehr geltend, aber damit erwuchs der Tragödie eine Gefahr, sie verlor die "beglückenden Reize unerschöpflicher Bewegtheit" 40). Auf eine kurze Formel gebracht, könnte man sagen: Vernunft verdünnte bisher das dramatische Geschehen. Trotzdem fordert Bacmeister für seinen neuen Tragödienbegriff den Geist. Daß hier kein Widerspruch vorliegt, soll schon der Titel dieser Untersuchung zeigen 41), wo von dem "Willen des Geistes" die Rede ist. In einer Geist-Tragödie begegnet uns das dichterische Ich, das "Führungs-Ich des Dichters in seiner Eigenart als Geist" 42), und diese neue Erscheinungsweise des Geistes meint Bacmeister in seinem programmatischen Titel. Dieser Geist wird zum "Feldherrn unseres Innern" 43), der sich die Welt "liebend für die Gestalt erobert" 44). Damit ist eine veränderte Haltung zum Dasein gegeben, eine "Daseinsbejahung" 45) tritt an die Stelle einer pessimistischen Weltansicht und einer Weltverneinung. Das dramatische Geschehen ergibt sich aus jenem Geist, der im Angriff gegen
den Ungeist

auftritt; es entsteht die Problematik, die Bacmeister an anderer Stelle, in der Skizze "Grund und Ziel meines Schaffens" 46) im antithetischen Bild von Licht und Dunkel darlegt, wo der Zusammenstoß, wie es dort heißt, aus "Lichtüberschwang" 47) erfolgt. Bacmeister verbindet mit diesem (schon aus der "Dunklen Stadt" bekannten) Bild keine qualitative Wertung (etwa im Sinne eines christlich orientierten gut oder böse). Die wertsetzende Polarität gut - böse weicht einer wertfreien licht - weniger licht (nicht: dunkel im gebräuchlichen, übertragenen Sinn). Von diesem Blickwinkel aus erklärt Bacmeister seine Wahl von historischen Stoffen. Der Lichtträger, der "heldische Kampftrübe des Geistes" 48), wirkt auf dem Hintergrund der Vergangenheit besonders eindrucksvoll. - Bacmeister bestätigt in diesem Aufsatz unsere Erkenntnis seiner dichterischen wie denkerischen Veranlagung, wenn er davon spricht, wie für ihn beide Pole nicht an ein Entweder-oder gebunden seien, sondern beides der "Einheitlichkeit des Gestaltungsgeistes" 49) entspringe. Für Bacmeister ist dieser Geist geradezu die "Führungsmacht" 50) seines eigenen Lebens geworden, deren Siegesfortschritt er erlebt. Damit ist dichterische Leistung, insbesondere die eines Dramas, zunächst nichts anderes als Mitteilung eines so gearteten subjektiven Erlebens an andere, der Dichter wird zum "Bekenner des Geistes mit den Mitteln der Dichtung" 51). Diese Arbeitsweise einer Gestaltung aus dem Geist in der Gemeinsamkeit des Dichtens und Denkens ergibt sich für Bacmeister aus der Beschäftigung mit Willy Schlüter 52). Die Dichtung Bacmeister trägt also - so wird es hier ausdrücklich formuliert - den Zug des Subjektiv-Bekennnishaften hinsichtlich ihrer Konzeption, wobei diese Dichtung nun in die objektive Form eines klassischen Versdramas gegossen wird, die eine "einheitliche Perspektive" gewährleistet, welche ihrerseits die Aufgabe hat, den Zuschauer oder Leser "über sein sonstiges Maß hinaus" 53) zu steigern.

Diese völlig neue Auffassung des Dramas, besonders der Tragödie, ist nicht zuletzt in einer Wandlung vom Dramaturgischen her begründet, und diese Dramaturgie wird von Bacmeister als besonders dem Deutschtum eigen und von ihm bestimmt empfunden ("Die deutsch-dramaturgische Perspektive"). Obwohl diese Gedanken während des "Dritten Reiches" niedergeschrieben sind, wäre es unrichtig, den Dichter als Nationalsozialisten festzulegen und abzutun, so zustimmend an einzelnen Punkten seine Haltung auch gewesen sein mag 54). Aber gerade Bacmeisters Sicht des Nationalen 55) ist völlig frei von jeglichem Chauvinismus; von einer solchen Sicht werden auch seine Ausführungen zum spezifisch deutschen Drama bestimmt, worauf bereits das Vorwort zu diesem Sammelband deutlich hinwies 56). Bacmeister sieht das Besondere des deutschen Menschen in seiner "Veranlagung zur individuellen Selbstbefreiung" 57) gegeben. Der Geist verhilft ihm dazu, daß er als Einzelner in eine volkhafte Gemeinschaft

sich einfügen kann; denn dieser Geist wird als der Darüberstehende, jenseits von Gemüt, Verstand oder Vernunft gesehen. Menschen, die sich so bestimmen lassen, sind als "deutschwillige Geister" zugleich "übernationale Menschen" 58). Die Zukunft der Tragödie liegt somit im "Hochland des Geistes" 59).

Die Position unseres Dichters wird erneut klar umrissen durch einen weiteren Beitrag in der Auseinandersetzung mit Hebbel, der lediglich als Weiterführung bereits dargelegter Gesichtspunkte anzusehen ist 60). Bacmeister setzt sich hier zunächst als "Optimist" der Individuation" 61) vom tiefen Pessimismus Hebbels ab. Lediglich dessen strenge Dichtungsform beeindruckt ihn, Die tragische Konzeption Hebbels, die Bacmeister als pessimistisch bezeichnet, ist denn auch die Ursache eines Dialogs, "bei dem mit Worten gewissermaßen auf der Stelle getreten wird" 62). Im "freien geistigen Subjekt" 63), das Herr der Materie geworden ist, hat die alte Tragik keinen Sinn mehr. Bacmeister führt weiter aus, was er unter jenem "Optimismus der Individuation" 64) versteht, um den es ihm ja stets geht; es ist die "Selbsterfüllung des Alls" 65), das Unendliche wird jetzt endlich. Der Geist ist sowohl Befreier als auch Erlöser; er beherrscht jetzt das tragische Geschehen. Eine Schwierigkeit bleibt, den entsprechenden geschichtlichen Raum zu finden, in dem die tragischen Helden mit ihrer Umwelt in Konflikt geraten. -

Wie bei der Oper mit ihrer gesungenen Leidenschaft ist für das neue Drama eine gesprochene Leidenschaft nötig, von der Bacmeister in hohem Bewußtsein vom Wert der menschlichen Sprache - sie ist "Trägerin unserer übernatürlichen, göttlichen Selbständigkeit" 66) - handelt. Der Geist - er ist dieses übernatürliche Göttliche - bestimmt allein das dramatische Geschehen. Er umfaßt auch die Leidenschaftlichkeit, das Gemüt; doch ist dieser Bereich vom Geist bereits erhöht und damit jenseits aller triebhaften Regungen. Nur so wird Geist und Herz des Menschen angesprochen werden können. - Die Tragik des neuartigen Helden im Drama bei Bacmeister ist - wie wir bereits hörten - eine solche des Heroischen. Wie der Heros der Antike setzt sich ein solcher Mensch für die Gesamtheit ein, allerdings nicht der "Erhaltung ihres Lebens" 67), sondern der "Erhöhung ihres Wesens" 68) wegen. Der neue Heros ist so der gewaltig Liebende" 69); er ist der "Einsame, der sich weiß" 70), und obwohl sein Leben auf Grund seiner hohen Daseinsstufe wertvoller ist als das der Vielen seiner Umgebung, so gibt er es doch hin, um die vielen Menschen "im Ungeist" 71) zu wandeln und nach seinem Bild zu gestalten; sein tragisches Signum ist der "Heilswille" 72). Tragödie ist jede echte Dichtung vom Heros, weil eine "edle, entscheidungsfernste Grundstimmung" 73) sie bestimmt. Jedes einzelne Wort eines solchen Werkes dient der Aufgabe, die "Todesüberlegenheit" 74) des neuen tragischen Helden darzutun. -

Zwei wesentliche Aufsätze des Bandes befassen sich mit dem Theater in Bacmeisters Schau. Auch hier bewährt sich nun jener schöpferische Geist des Menschen, der die Zuschauer zu einer Einheit zusammenführt. Alle technischen Hilfsmittel wie Bühnenbild oder Maschinerie werden durch sein Wirken zum be-seelten Organismus. Die höchste Aufgabe hat stets der Dichter zu leisten; durch die dichterische Sprache als ein "naturhaft geistiges Gemeinschaftsmittel" 75) erreicht er den "bewußtseinshellen Einklang der Sinne und Seelen" 76), zu dem ihm Regisseur und Schauspieler nur Hilfsdienste leisten können. - Im zweiten Aufsatz behandelt Bacmeister die verschiedenen Formen, in denen das Bühnenspiel in Erscheinung treten kann. Bei der Revue, der anspruchslosesten dieser Formen, wird keinerlei eigene Tätigkeit vom Zuschauer gefordert. Auch jene Stücke, wo Wort und Gebärde bloße leere Effekte sind, gehören noch nicht dem eigentlichen Theater an. Das echte dichterische Wort hat im Gegenteil eine hohe Aufgabe; es muß den optischen Eindruck "maßgeblich unterstützen" 77) und den Zuschauer damit zu eigener Tätigkeit anregen, die ein bloßer Eindruck auf das Auge ausschalten würde. Bacmeister sieht freilich auch die Gefahr eines solchen "geistig begründeten Spieles" 78). Echte dramatische Rede ist aber nicht "logische Dialektik" 79), sondern der Geist als "zentraler Totalsinn" 80) hat hier neben den anderen menschlichen Sinnen entscheidenden Anteil. Die vom Künstler geschaffene Gestalt spricht diesen Totalsinn unmittelbar an und erweckt im Zuschauer jene Schau, die das griechische Wort "Theater" meint. Jedes einzelne Wort wird für diese Schau eine schöpferische Tat und überschreitet damit weit den Bereich des Nur-Logischen. In diesem Zusammenhang kann Bacmeister auch von dem "Pathos der geistigen Leidenschaft" 81) sprechen, das er als wichtigste Voraussetzung für sein neues Drama ansieht. An jener "Schau" des Theaterpublikums hat dann selbst der Bühnenbildner Anteil, der zur Verdeutlichung der Atmosphäre und zur Gegenständlichkeit beiträgt. - Die Darstellung eines Dramas auf der Bühne faßt Bacmeister in den Begriff "Weltwirklichkeit" 82); die Dichtung selbst ist dann die "Geistwirklichkeit" 83). Ist diese die Idee "Blume", so jene die Realität "Blüte", d.h. das Drama ist ein einmal erfolgter, festgelegter Gestaltungsvorgang, die Aufführung dieses Werkes dann die vielfältige Möglichkeit einer Nachgestaltung durch den Regisseur. In solcher Tätigkeit ergibt sich dann das Wunder einer Sichtbarkeit des Geistes. Bacmeister spricht hier vom dramatischen Ideal einer "innerlich unermeßlichen Symboldichtung" 84), die er scharf vom "psychologisch konturierenden Naturalismus" 85) abhebt.

SECHSUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Bereits 1937 im Manuskript abgeschlossen, erscheint 1939 - Bacmeister ist funfundsechzig Jahre alt - im Jahr der "Schöpferischen Weltbetrachtung" die Autobiographie "Wuchs und Werk". Die Gestalt meines Lebens", auf deren Wichtigkeit

bereits zu Eingang dieser Untersuchung einmal verwiesen wurde. Den Titel dieses Buches entnimmt Bacmeister Versen der Edda:

"Werk aus dem Wuch
Wuchs mir das Werk" 1).

Denn hier will er aufzeigen, wie sich sein Leben gestaltet hat, in welchem "bald das Werk dem Wuchs, bald der Wuchs dem Werk zur Hemmung wurde, bis sie spät und leidvoll lernten, zu harmonieren und eins durchs andere desto schöner und sicherer zu gedeihen" 2). Aus der besonderen Absicht, den Leser an das dichterische Werk - namentlich die Dramen - heranzuführen, ist ein Buch entstanden, welches das übliche Niveau der autobiographischen Schriften oder gar der Memoirenliteratur weit hinter sich läßt. Wie Bacmeister im Vorwort zu "Wuchs und Werk" ausführt, ging es ihm darum, "die Folge meiner Werke ausreichend aus meiner persönlichen Entwicklung zu begründen", und deswegen kann der Verfasser auch bei dem Leser namentlich die Gesamtheit der bis dahin entstandenen Dramen als bekannt voraussetzen. Im letzten Drittel des Buches verläßt dann Bacmeister das eigentlich Biographische, da sein Leben seit 1907 - dem Jahr der Heirat und endgültigen Niederlassung in Wangen am Bodensee - nahezu ohne äußere Ereignisse und Erlebnisse, umso reicher an inneren freilich, verläuft. Hier gibt er dann ausschließlich Werkdeutungen vor allem seiner nach 1930 veröffentlichten Tragödien; doch sind diese Deutungen keineswegs als die allein möglichen wie stets bei dichterischen Selbstinterpretationen anzusehen.

Bacmeister stellt dieses Lebens- und Werkbild, das er seiner Gattin gewidmet hat, unter Goethes "Urworte", in denen er die einzelnen Stufen auch seines eigenen Lebens vorgezeichnet findet. Jede Untersuchung, die sich mit Bacmeisters menschlicher und dichterischer Struktur befaßt - auch die vorliegende - ist diesem Buch tief verpflichtet. Denn hier erfahren wir von Bacmeisters Herkunft, seiner Jugend- und Studentenzeit, seinen problematischen Wanderjahren als Hauslehrer und schließlich von der weitreichenden Entscheidung während seines vorübergehenden Aufenthaltes in München für eine einsame Position als Dichter, die gleichsam symbolisch durch seinen abgelegenen wahlheimatlichen Wohnsitz am Bodensee sich ausdrückt. Wir erfahren ferner von seinem Eheglück an der Seite einer selbst künstlerisch tätigen, wesensverwandten Frau, von dem Glück des Schaffens, das sich in einer bewundernswerten Einheit mit seinem Leben vollzieht. Bacmeister berichtet von der entscheidenden Begegnung mit dem Denker Willy Schlüter, der maßgeblich sein Schaffen bei aller kritischen Auseinandersetzung des Dichters mit dessen Welt beeinflußt hat. Am erstaunlichsten freilich bleibt die Konsequenz und Geradlinigkeit dieses einmal eingeschlagenen entbehrungsreichen Weges, den zu gehen die geradezu ungewöhnliche und bis heute anhaltende Erfolg-

losigkeit sowohl hinsichtlich des Buchabsatzes als auch hinsichtlich der Aufführungen durch das deutsche Theater wahrhaftig nicht leicht gemacht hat. Äußerlich in der ihn umgebenden Landschaft, innerlich in den tatdenkerischen Bereichen seines Freundes Schlüter fest verwurzelt, so stellt sich uns hier das Wesen dieses trotz aller äußeren und auch (im Spätwerk) inneren Gleichförmigkeit ungewöhnlichen Lebens des Dichters dar, der auch heute noch, wie aus Briefen der jüngsten Zeit hervorgeht, im hohen Alter damit rechnet, irgendwann einmal einer umfassenderen Wirksamkeit als bisher entgegenzugehen.

Was Bacmeister so sehr im Gegensatz zu anderen Dichtern seiner Generation oder vielleicht überhaupt des 20. Jahrhunderts stellt, ist wohl - auch das wird nicht zuletzt an diesem Lebensbericht deutlich - die bemerkenswerte Tatsache, daß dieser Mann konsequent und bewußt aus der Substanz heraus zu leben versucht, aus der er seine Dramen, Essays oder Gedichte geschaffen hat. Gerade diese - wie gesagt - ungewöhnliche Haltung aber gibt dem Dichter dann auch jene Gelassenheit namentlich gegenüber der steten wirtschaftlichen Ungesicherheit und Sorge besonders im Blick auf seine Familie.

SECHSTER TEIL: DER LYRIKER

SIEBENUNDZWANZIGSTES KAPITEL

Am unbeachtetsten und unbekanntesten ist Bacmeister zweifellos in seiner Eigenschaft als Lyriker geblieben. Durch seine Dramen konnte wenigstens der eine oder andere mit dem Namen des Dichters vertraut gemacht werden; das gilt ebenso von seinem dramentheoretischen Schaffen wie überhaupt von seinem Essaywerk. Seine beiden Gedichtbände, in denen die vom Dichter als gültig erachteten Schöpfungen gesammelt sind, harren noch der Beachtung, die sie umsomehr verdienen, als sie ein durchaus eigener lyrischer Ton jedenfalls der Haltung, wenn auch nicht immer der Sprache auszeichnet.

Bacmeisters Gedichte reichen bis in seine Studentenzeit zurück. In den ersten Jahren seiner Seßhaftigkeit - etwa 1910 - hat er alle bis dahin geschriebenen Gedichte verbrannt (samt den Tagebüchern) und 1915, als der Dichter längere Zeit krank lag, versuchte er, einzelne dieser Gedichte wieder aus dem Gedächtnis niederzuschreiben. Sie sind in den Gruppen "Junges Wandern", "Frühe Bilder" und zum Teil noch in "Glück der Nähe" des 1942 erschienenen Sammelbandes "Die Spur" veröffentlicht worden. Wir haben hier also nicht die Originalgedichte der Frühzeit Bacmeisters, sondern geänderte und wohl auch gebesserte Lyrik vor uns. - Der Verfasser nennt den Gedichtband "Die Spur". Das Leben zeichnet nach den Widmungsversen diese Spur, auf der der Mensch sich immer wieder in Glück und Schmerz finden kann, von denen sein Lebensweg geprägt war; diese Spur weist aber auch auf das Ziel.

Die ersten Gedichte waren ursprünglich unter dem Titel "Befreiungslieder" zusammengefaßt 1). Bereits in dieser Frühzeit bedeutet der erfüllte Augenblick, das "hic et nunc", vor das sich der Mensch gestellt sieht, für den Dichter das - wenn auch unwiederholbare - reinste Glück:

"Dies ist es: dieses Hier, dies Nu,
Ein Hauch, ein Blick" 2).

Erst an der Not reift das Werk; diese ebenfalls schon früh gewonnene Einsicht wird an einem blühenden Erdbeerstrauch auf "radzerwühlter Straße" 3) beispielhaft dargestellt und in zwei Strophen eingefangen ("Zuversicht"); diese Erfahrung sollte den Dichter bis ins hohe Alter hinein begleiten. In See und Fels sieht der Dichter Zeit und Ewigkeit greifbar nebeneinandergestellt ("Fels und See"). Ein Bächlein, das sich dem Lauf des Flußbettes fügt, um so schneller zum Ziel, nämlich ins Meer zu gelangen, erhält im Gedicht ebenfalls symbolisch Bedeutung ("Freier Zwang"). Das Volkstümlich-Balladeske gelingt Bacmeister in dem Gedicht "Verwandlung", das zwar Mörikes oder Uhlands Vorbild nicht ganz verleugnen kann, dennoch aber etwas Eigenes gibt. Das Freudvoll-Jubelnde der jeweils fünf Verse hebt sich von dem eintönig-melancholischen sechsten, die Strophe beschließenden bedeutungsvoll ab:

"Ich kehrte bei einem Wirte ein.
Der hatt' ein braunes Mägdelein.
Die Sonne versank in die Bäume,
Die Sterne erfüllten die Räume:
Da gab sie mir ihren wonnigen Mund. -
Mein Herz, mein Herz ist wund" 4)

Eindrucksvoll ist in reiner Impression des Hörens die umgebende Natur in dem Gedicht "Horch!" eingefangen, das die Situation des Menschen ohne Gegenüber und ohne Mitteilungsvermögen zum Bewußtsein bringen kann; der Gesamteindruck von Vers 1 wird gleichsam aufgefächert:

"Alle reden miteinander.
Die Gräser lispeln.
Die Blätter rauschen
Und reden miteinander.
Die Schwalben zwitschern durch die Luft.
Die Krähen schreien auf den Bäumen.
Sogar die Eulen rufen durch die Nacht
Und reden miteinander. -
Nur ich bin allein
Und bin stumm" 5).

Der Mensch, der gegen das Dunkel der Nacht das Licht seiner Seele einzusetzen hat, ist ohne Furcht:

"Meine helle Seele lacht:
Komm nur Nacht!" 6)

Eines der bedeutendsten Gedichte dieser Gruppe fängt den von Äxten bedrohten winterlichen Wald ein, der nun einem Morden entgegengieht ("Der Winterwald"). Ein beachtliches Naturgedicht ist "Die Nacht"; sie wird im Bild einer Herrscherin gesehen, die dem noch zögernden Tag "ihr gelassenes Geh!" 7) zu-ruft, dann mit bezwingender Gebärde die Sterne am Himmel ruft, die in ihrem tröstlichen Glanz leuchten sollen. Der im Gebirge vom Pfad abgekommene Wanderer trotz prometheisch den Göttern und weist deren Hilfe zurück, um die Freiheit zu wahren:

"Will von euch nicht gerettet,
An euch nicht gekettet, -
Will lieber zerschmettert auf Moos und Stein
Als euer Beter und Sklave sein" 8).

Daneben findet sich aber auch der demütige Anruf an die Gottheit:

"Sei gnädig Himmel! Schicke mir Gefühle,
..." 9)

Das Bewußtsein, einer rationalen Beengung entronnen zu sein - wir kennen diese frühe Lebenssituation -, feiert das Gedicht "Entschluß", das ebenfalls noch den "Befreiungsliedern" angehört. Nun ist überhaupt die Möglichkeit des Schöpferischen gegeben, jetzt ist "Lied und Tat" 10) möglich, nachdem das "Selbstzerdenken" geradezu als Verrat Gottes erkannt ist. Der Vierzeiler "Warnung" 11), der bereits einer späteren Zeit angehört, spricht das bedeutsame Wissen um das Rätselhafte einer Frau als das eigentlich Anziehende aus. - Die Opposition zum Christentum, als entscheidend von uns bereits für das Frühwerk angesehen, drückt sich in dem Fragment "Der Aufruhr der Nonne" aus, das die bange Frage angesichts einer von einem Falken zerrissenen Taube stellt:

"...Wer ist der Herr?
Durch den ich wonnig lebte, - oder der,
Durch den ich grausig starb? - ..." 12)

In fünf Versen kann Bacmeister das Wesen der Goetheschen Dichtung erfassen, der die Qual der Vergänglichkeit im Gedicht in die Ewigkeit umschuf 13). - Ebenfalls einen alten balladesken Ton greift das frühe Gedicht "Ich suche nicht mehr irgendwo..." auf, ein tiefes Bekenntnis zu der Größe der Begegnung mit der Frau des Lebens:

"Und käme heut ein Königskind,
Mit goldner Zier behangen,
Und wollte mich mit Armen lind

Und Zauberschönheit fangen:
Es käme zu spät, es müßte mir gehn;
Mir ist schon das schönste Wunder geschehn" 14).

In volksliederhafter Schlichtheit, dennoch von eigenem Ton, gibt sich "Einsamer Abend":

"Der Berg erglüht im Abendstrahl
Und leuchtet mir.
Doch lieber wäre ich im Tal
Und still bei dir" 15).

Erneutes tiefes Bekenntnis zur heilenden Kraft einer liebenden Frau bedeutet "Bitte" mit dem sich steigenden Anruf an die Geliebte am Schluß:

"...
Alles ist dunkel,
Alles ist Pein.
Krank, ach, und böse
Bin ich ohn' dich.
Komm, ach, und heile,
Heilige mich!" 16).

Zu den bedeutendsten Gedichten des Bandes gehört das "Ehelied", das bereits hinsichtlich seiner Form die beiden Pole Mann und Weib in ihrer Bezogenheit deutlich werden läßt. Der Dichter gebraucht hier das in seiner Dramatik so häufig verwendete Bild vom Flug des männlichen Geistes, den die Frau zu begrenzen vermag, weil sie dazu das natürliche Gegengewicht bilden kann; die Frau bleibt nur sich selbst treu, während sich der Mann sehr leicht von seinem eigentlichen Wesen entfernt:

"Wer wäre ich, wenn du nicht wärest,
Du Sinnige,
Und ewig mich zurückgebärest
Ins Innige?

Du meinen überlichten Kreisen
Begegnende,
Mit deines Wesens dunklen Weisen
Mich Segnende!

Du meiner tiefbelehrten Reue
Verschworene:
O halte nur dir selber Treue,
Erkorene!

Und endlich ganz von dir gewonnen,
Beständige,
Ersteh' ich heil aus deinem Bronnen,
Lebendige!"

Der Zyklus von vierundzwanzig Gedichten "Dionysische Überraschung" gehört der Lebenssituation des Alternden an, aus der heraus bereits die Tragödie "Der Größere" geschrieben wurde; der Dichter erlebt noch einmal einen Liebesfrühling, den er im Gedicht gestaltet. Am Eingang dieser Folge steht der Verzicht:

"...

Wie musiziert dein Leib so hell empor!
Die Wellen hinter dir gereiht als Chor.

Ich aber teile mit dem reinen blauen
Erdauge, meinem See, das stille Schauen;

Und nur der weiße, stumme Ufersand
Erfährt das leise Beben meiner Hand.

Sie weiß:

Nicht ihr mehr dieser jungen Brüste Preis. - -" 18)

Mit dem erreichten hohen Glück ist auch hohes Leid verbunden, das hier eigentlich das Letzte bleibt:

"Doch wie beim edlen Lauf
Im scharfen Spiele,
Wirft sich auch Leiden auf:
Du wirst zum Ziele. - " 19)

Das Geschenk dieser Liebe heißt: "Der Aufbruch neuer Lieder" 20). Auch in der liebenden Begegnung von Mann und Frau wird das "göttliche Nichts" 21) geschaffen; spielend wird eine neue Welt geboren, die allein dem Willen des Menschen untertan und damit "frei vom uralten Zwang" 22) ist. - Reine Impression ist das Gedicht "Windstille", das in erhabener Monotonie voller Erstaunen eine Abendstimmung wiedergibt:

"Wie der Abend so still!
Wie die Möwe so schrill!
Wie die Wolke so rot!
Wie mein Segel so tot!" 23)

Einer reinen Gedankenlyrik gehört etwa "Innenbild" 24) an, wo der Geist als himmlischer Geselle der irdischen Seele gesehen wird. In gleicher Weise gilt dies von dem Gedicht "Vollendung", das von dem Geistesflug durch die Welt

spricht:

"Deine Bahn als Erdenkind
Menschlich zu vollbringen:
Nimm die Welt als Gotteswind
Unter deine Schwingen" 25).

In diese Gruppe gehört auch etwa "Neuer Psalm" oder das bedeutendste dieser Art "Gloria in excelsis", wo aus des Dichters Geist-Haltung heraus die gesamte, scheinbar so ziel- und sinnlose Weltgeschichte eine Deutung erfährt; in der Höhe der Geist-Schau stellen polare Spannungen wie Tod und Leben, Leid und Glück eine sinnvolle Einheit dar:

"In dem innern Lichte
Bricht das Dunkel ab.
Alle Weltgeschichte
Steigt aus ihrem Grab.

Alles Glück und Weinen -
Wann und wie's geschah -
Wird die Dichtung einen
In ein Gloria.

In excelsis schweben
Heißt die letzte Pflicht;
Dort, wo Tod und Leben
Eine Sprache spricht" 26). - -

Im Jahr 1943 - ein Jahr nach dem Sammelband der Gedichte aus rund dreissig Jahren - erscheint ein weiterer Gedichtband "Lyrik im Lichte". Hier sind hundert Gedichte vereint, die in wenigen Sommermonaten des Jahres 1941 entstanden sind. Aus dieser Tatsache erklärt der Dichter in seinem Vorwort die "sublime Einförmigkeit", die diese Gedichte auszeichnet. Als "Kernstück meines bekennnerischen Vermächtnisses" bezeichnet Bacmeister diesen Band und betont damit das bei allen seinen Dichtungen in Erscheinung tretende bekennnis-hafte Element. Auch hier stellt sich erneut die Frage nach dem Leid und dem Sinn dieses Leides am einfachen Naturbild eines Keimlings, der ein welkes Blatt durchstoßen hat und nun sich nicht frei entwickeln kann; mit dem Wuchse wächst auch das Leid. Der edle Flug eines Bussards kann auf die eigentliche Berufung des Menschen, nämlich "die Welt zum Bild zu fügen" 27), hinweisen. Das Blühen einer Blume, dem Rätsel um schöne Frauen vergleichbar, wird Anlaß zu einem der bedeutendsten Gedichte des Bandes 28). Aller Zweifel an der christlichen Erlösungsbotschaft bricht erneut auf bei der Beobachtung eines Schwälbleins in den Krallen einer Katze, unmittelbar nach dem sonntäglichen Kirchgang des Dichters erlebt:

"Von der Kirchenglocke Tönen
Brannte mir das Herz.
Welcher Heiland wird versöhnen
Solchen Zorn und Schmerz ?" 29)

Eine stechende Biene und ihr unmittelbares Sterben nach dem Verlust ihres Stachels wird Anlaß zu einer Schau, die das Böse mit einem Sinn versieht, da es als unbedingt zum Leben gehörig empfunden, ja geradezu als das Leben tragend angesehen wird:

"Weil das Böse ihm entwich,
Stirbt es rasch dahin" 30).

Selbst eine Vogelfeder erscheint in solcher Weltschau des Geistes noch be-seelt und lebendig, da sie "ätherisch durchwaltet" 31) ist. Indem der Dichter sein Herz belauscht, weiß er um den tiefen Segen des Schöpferischen, womit er Gott "um einen klaren Gipfel" 32) vermehrt hat. Schon hier auf Erden erreichbare Seligkeit ist es, Mensch zu sein, zur wahren Menschlichkeit vorgestoßen zu sein, die allein von der Erde als dem "Stern des Geistes" 33) bestimmt ist; der Mensch erlebt sich als Licht. Die Macht des Eros wird als entscheidende und unerläßliche Voraussetzung für die dichterisch-schöpferische Arbeit, für das "götterhafte Singen" angesehen 34). Der Mensch vermag auch über das Leid sich zu erheben, wenn er mit der Lanze "Weltengeist" 35) alle Feinde niederringt.

In den hundert Gedichten dieses Bandes gibt Bacmeister wie einst in den "Erlebnissen der Stille" gleichsam eine Zusammenfassung seiner Weltschau des Geistes und von daher läßt sich auch der Charakter dieser Gedichte bestimmen, die Denkklyrik im lebendigsten Sinne sind, Bekenntnis tiefer schöpferisch-denkerischer Erlebnisse.

Z U S A M M E N F A S S U N G

Bacmeisters Weg von den ersten tastenden Versuchen in seinen dramatischen Jugendwerken, von der ersten Fixierung seiner tragischen Theorie über die drei Dramengruppen, das Essaywerk, die dramentheoretischen Schriften bis hin zu den beiden Gedichtbänden hat uns hier beschäftigt. Es ist unleugbar, daß dieses Oeuvre nicht einer gewissen Einseitigkeit und damit Einförmigkeit entbehrt, was das Spätwerk umso deutlicher in Erscheinung treten läßt. Wenn man freilich dieses Schaffen von einem tiefen religiösen Anliegen 1) (nicht christlich-kirchlicher Prägung) her versteht - und dies scheint uns besonders geboten -, das für den Dichter immer das Primäre, Aufbau und sprachliche Gestalt etwa eines Dramas das Sekundäre bleibt, dann wird sich ein günstigerer Blickwinkel für dieses Werk ergeben müssen.

Bacmeisters Wunsch, daß seine Neuorientierung im tragischen Bereich zusammen mit seiner von Schlüter geprägten Weltanschauung eine größere Beachtung erfahren möge, hat sich bis heute nicht erfüllt, obwohl der Dichter bis in sein hohes Alter seine Arbeiten im Druck veröffentlicht hat. Gleichwohl handelt es sich hier um einen einheitlichen und selbständigen Beitrag, von dem erst die Zukunft zeigen wird, ob dieser Ansatz die Möglichkeit einer Weiterentwicklung in sich schließt.

Sieht man in der Ausgewogenheit von Gehalt und Gestalt das Wesen eines sprachlichen Kunstwerkes, dann ist bei weitem nicht alles unter den Werken des Dichters hier einzureihen; gelingt es ihm doch nicht immer, geistige Problematik in die Spielebene umzusetzen oder ins dramatische Wort zu bringen. Doch wir beugen uns vor der Aufrichtigkeit und Idealität des Wollens.

Das besondere Augenmerk des Dichters gilt in seinen Tragödien - die sich in Bacmeisters Schaffen besonders herausheben - der Mittelpunktfigur, dem tragisch scheiternden Helden, dessen Überlegenheit aus einer besonderen Größe und Höhe seines Wesens resultiert. Aus der Begrenzung einer solchen individuellen menschlichen Struktur, die jede kultische, religiöse oder staatliche Gemeinschaft fordert und fordern muß, entsteht der tragische Konflikt. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Auseinandersetzung des revolutionären Einzelnen mit einer an die Masse schicksalhaft geketteten Fühernatur zu. - Das erste und letzte Anliegen des Dichters in seinen Dramen wie in seinem übrigen Schaffen ist die Verdeutlichung der Geist- und Tat-Haltung, der eigentlichen Aufgabe des Menschen, in deren Höhe polare und scheinbar sinnlose Gegensätze und Spannungen eine sinnvolle Einheit bilden. Selbst die Weltgeschichte, der Bacmeister viele seiner Dramenstoffe entnimmt, erfährt - und was wäre in unserer Zeit tröstlicher - eine Deutung in diesem Sinn. Bacmeisters bereits

genanntes Schlußgedicht aus dem Band "Die Spur" kann stellvertretend für sein Wollen wie sein Schaffen stehen. In der "Dichtung" - wir wissen um Bacmeisters Weitung dieses Begriffes - kann der Mensch in den Preis der Engel stimmen:

Alles Glück und Weinen -
Wann und wie's geschah -
Wird die Dichtung einen
In ein Gloria.

B I B L I O G R A P H I E

A) W E R K E V O N E R N S T B A C M E I S T E R

- DIE RHEINTOCHTER. Ein dramatisches Halbmärchen. Wiesbaden: Vlg.Hans Bacmeister 1897. (115 S. kl.8^o)
- DER GRAF VON GLEICHEN. Tragödie. Wiesbaden: Vlg.Hans Bacmeister 1898. (110 S. kl.8^o)
- DER PHANTAST (später: ANDREAS UND DIE KÖNIGIN). Tragödie. (Bühnenmanuskript) 1913.
- GUDULINDE. Trag.Legende. In: Bodenseebuch. Jg.1 (1914). Konstanz:Vlg.sanst. Reuß und Itta 1913, S.131 ff.
- DER PRIMUS. Schauspiel. Selbstvlg.1913. (49 S. 8^o)
- DES FLIEGERS TRAUM. Lustspiel. Berlin: Vlg.Ed.Bloch 1914. (31 S.kl.8^o)
- INNENMÄCHTE. Vier Schauspiele. München: Gg.Müller-Vlg.1922. (297 S. enthält: ANDREAS UND DIE KÖNIGIN. ¹ Titelb. kl.8^o)
BARBARA STOSZIN. Kom.
LAZARUS SCHWENDI. Drama
DIE DUNKLE STADT. Trag.)
- ÜBERSTANDENE PROBLEME. Essays. München: Gg.Müller-Vlg.1923. (260 S. kl.8^o)
- ARETE. Tragödie. München: Gg.Müller-Vlg.1925.(62 S.kl.8^o)
- ERLEBNISSE DER STILLE. Skizzen. München: Gg.Müller-Vlg.1927. (240 S. kl.8^o)
- MAHELI WIDER MOSES. Tragödie. Berlin: Bühnenvolksbundvlg.1932. (56 S. kl.8^o)
- DIE SCHLANGE. Lustspiel. Berlin: Bühnenvolksbundvlg.1932. (48 S.kl.8^o)
- HAUPTMANN GEUTEBRÜCK. Drama. Typoskript bei: Das Werk-Vlg.(Stuttgart 1933)
- SIEGFRIED. Tragödie. Typoskript im Bühnenvertrieb Langen-Müller (München 1934)
- SOMMER-SONNENWENDE. Volksspiel. Berlin: Theaterverlg.Langen-Müller 1934. (ersch.in: Das deutsche Volksspiel Jg.1 (1933/34)
- DER KAISER UND SEIN ANTICHRIST. Tragödie. Berlin: Theatervlg.Langen-Müller 1935. (67 S. kl.8^o)
- KAISER KONSTANTINS TAUF. Religionstragödie. 1) Berlin: Theatervlg. Langen-Müller 1937. (99 S.kl.8^o)

- DER GRÖßERE. Tragödie. Berlin: Theatervlg. Langen-Müller 1938. (nicht pag.
21 Bl. 80)
- SCHÖPFERISCHE WELTBETRACHTUNG. Essays. Markkleeberg: Karl Rauch-Vlg.
1938 (168 S. kl. 80)
- WUCHS UND WERK. Die Gestalt meines Lebens. Markkleeberg: Karl Rauch-
vlg. 1939. (294 S. kl. 80)
- DER TEURE TANZ. Lustspiel. 2) Berlin: Theatervlg. Langen-Müller 1940.
(144 S. kl. 80)
- THESEUS! Tragödie. 3) Berlin: Theatervlg. Langen-Müller 1940. (110 S. kl. 80)
- DIE TRAGÖDIE OHNE SCHULD UND SÜHNE. Vortrag. Wolfshagen-Scharbeutz
(Lübecker Bucht): Vlg. Fr. Westphal 1940 (30 S. kl. 80)
- DIE SPUR. Gesammelte Gedichte. Dessau: Karl Rauch-Vlg. 1942 (184 S. kl. 80)
- DER DEUTSCHE TYPUS DER TRAGÖDIE. Dramaturgisches Fundament. Berlin:
Theatervlg. Langen-Müller 1943. (122 S. kl. 80)
- SCHAU UND GEDANKE IN BADEN-BADEN. Skizzen. Dessau: Karl Rauch-Vlg.
1943. (61 S., Abbildgn. kl. 80)
- LYRIK IM LICHT. Gedichte. Dessau: Karl Rauch-Vlg. 1943. (124 S. kl. 80)
- DER INDISCHE KAISER. Tragödie. Berlin: Theatervlg. Langen-Müller 1944
(87 S. kl. 80)
- INTUITIONEN (Das Gesamtwerk B. 7). Lorch: Alfons Bürger-Vlg. 1947.
(183 S. kl. 80)
- (enthält: ERLEBNISSE DER STILLE
SCHAU UND GEDANKE IN BADEN-BADEN
SELIGER WANDEL)
- ESSAYS (Das Gesamtwerk B. 8). Lorch: Alfons Bürger-Vlg. 1948. (242 S. kl. 80)
- (enthält: ÜBERSTANDENE PROBLEME
SCHÖPFERISCHE WELTBETRACHTUNG
DIE GEISTGESTALT DES MENSCHEN)
- DIE BEWERTUNG DER MASCHINE IN DER WELTSCHAU DES GEISTES. Vortrag.
Privatdruck: Eggebrecht-Press (Mainz 1949)
- LIONARDO DA VINCI. Tragödie. Privatdruck: Eggebrecht-Press (Mainz 1950)
- INNENERNTE DES LEBENS. Ansprachen und Berichte. Stuttgart: Kleine Verlags-
gesellschaft 1952. (111 S. kl. 80)
- - - - -

SONSTIGE VERÖFFENTLICHUNGEN
ERNST BACMEISTERS

- Über den Unterricht und das Studium des Französischen. In: Neuphilologische Blätter, Leipzig, 20.5.1894.
- Über E.Haufe "Aus dem Leben eines freien Pädagogen". In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 22.11.1894.
- Nein! Herr Professor! In: Neuphilologische Blätter, 20.7.1895.
- Eine Gelehrtenreise. In: Neuphilologische Blätter, 20.11.1895.
- Durch Selbstliebe zur Nächstenliebe. In: Sprechsaal des deutschen Volkes, 1895.
- Martha und Maria. In: Sprechsaal des deutschen Volkes, 10.11. und 17.11.1895.
- Über Armin Seidl "Goethes Religion", 1895.
- Die Vorträge und Debatten in unseren Vereinen. In: Neuphilologische Blätter, 20.6.1896.
- Die Flexion des Rumänischen Substantivums im Singular. Inauguraldiss. Leipzig 1896.
- Das rumänische Volkslied in Siebenbürgen. In: Beilage zur Münchener Allg.Ztg., 17.3.1897.
- Zuneigung und Kochbrunnens Meisterstück; Sang und Sage vom Kochbrunnen, Wiesbaden 1897.
- Die Ausstellung der kunstgewerblichen Vereinigung. In: Zürcher Post, 10.11.1907.
- Dramaturgische Blätter des Rhein.-Westf.Volkstheaters. Essen-Ruhr 1912 und 1913.
- Das Theater des Volkes, (eine Essener Ztg.) 1912.
- Die Verschwendung des Mitleids. In: Kölnische Zeitung, 1913.
- Epilog zum Volkstheater. In: Rhein.-Westf.Verkehrsztg., 18.3.1913.
- Die Umgrenzung des Spielplans der Volkstheater. In: Kölnische Ztg. 27.4.1913.
- Die Sammlung Dietrich im Wesenberghaus. In: Konstanzer Ztg. 30.10.1913.
- Denk-Tänze (Schlüters Samitasa-Buch). In: Die Rheinlande, 1922.

- Post festum (über Romantische Malerei). In: Stuttgarter Neues Tagblatt, 1922.
- Über "Dreizehn Bücher der deutschen Seele" v.W.Schäfer, In: Neue Zürcher Ztg., Okt.1923.
- Frida Bettingen. In: Die Pyramide, 3.8.1924.
- Über "Literargeschichte und Literaturwissenschaft" v.W.Mahrholz. In: Deutsche Allg. Ztg., 1924.
- Über "Fyrobidglüt" (Feierabendgeläut) v.Sophie Winz. In: Steiner Grenzbote, 1924.
- Über "Die Mission des Mittelstandes" v.Willy Schlüter, (ohne Beleg) 1925.
- Brief an einen Freund in Meiningen. In: Konstanzer Zeitung, Jan.1925.
- Ein verfehlter Protest. In: Frankfurter Ztg., 1925.
- Über "Mummenschanz" v.Erich Kramer. In: Verlagskatalog Bong, Stuttgart 1927.
- Besprechung eines Klavierabends. In: Steiner Grenzbote, 7.1.1928.
- Eine Belchenfahrt. In: Konstanzer Zeitung, 9.10.1931.
- Die Handlung der Zauberflöte. Sonderblatt für eine Aufführung, 18.10.1931.
- Stein am Rhein. Geleitwort für Holzschnittmappe v.H.Böschenstein, 1932.
- Über Haydns "Schöpfung" in der Steiner Stadtkirche. In: Steiner Grenzbote, 14.1.1933.
- Über "Theater und Kino" v.Fedor Stepun. In: Neckar-Rundschau, 9.2.1933.
- Allfähige Erzieher (über Albrecht L.Merz), (ohne Beleg) 1933.
- Über "Der Wagen 1933" (Lübecker Jahrbuch). In: Das Nationaltheater, April 1933.
- Über Willy Schlüter. Rundfunkvortrag; gedruckt 1933.
- Zum 60.Geburtstag Willy Schlüters. In: Völkischer Beobachter, 2.8.1933.
- Das tätige Verhalten zum Buche. In: Berliner Tagblatt, 25.8.1934.
- Bekenntnis zur Volksgemeinschaft. In: Sonntag-Morgen, 24.6.1934.
- Schlüssel zu meinem "Siegfried". In: Blätter der Bayerischen Staatstheater, November 1934.

- Herkunft und Heimat. In: Die neue Literatur. Jg.35 (1934), H.11, S.673 ff.
- Mein Leben (Abriß). In: Blätter der Bayerischen Staatstheater, Nov.1934.
- Frida Bettingen. In: Das innere Reich, Jan. 1935.
- Über Grund und Ziel meines Schaffens. In: Das Programm, Stuttgart, 1.3.1935.
- Brief über "Hauptmann Geutebrück". Ebd.
- Begleitwort zu meinen Dramen. In: Völk.Beobachter, Württemberg, .7.3.1935.
- Notiz über neue dramatische Pläne. In: Die deutsche Bühne, Juni 1935.
- Willy Schlüter und das deutsche Tatdenken. In: Rheinfront, 4.4.1936.
- Notiz über neue dramatische Pläne. In: Das Neue Theaterblatt, 1936.
- Auseinandersetzung mit Hebbel. In: NS.Kurier, Stuttgart, 27.3.1937.
- Über "Willy Schlüters deutscher Glaube" v.Ewalt Kliemke, In: Rheinfront,
17.4.1937.
- Über "Der Berg blüht" v.Vareschi und Krause. In: NS.Kurier, Stuttgart
20.12.1937.
- Die Augenweide im Theater. In: Saarbrücker Zeitung, 1938.
- Das Drama auch als Buch. In: Blätter der Württemb.Staatstheater, 1938.
- Der Weg durch die Großen. In: Die Bühne, 1938.
- Schale und Kern des Theaters. (in Bühnenblättern) 1938.
- Zu "Kaiser Konstantins Taufe". In: Blätter der Städt.Bühnen Hannover, Okt.
1938.
- Gruß an die Westmark. In: Theaterblatt der Westmark, 1938.
- Gespräch über mein Schaffen. In: Rheinfront, 5.5.1939.
- Die Tragik des Heroischen. In: Westermanns Monatshefte. Jg.85 (1940/41),
S.507 ff.
- Schau und Gedanke in Baden-Baden. In: Straßburger Monatshefte. Jg.5 (1941)
S.515 ff.
- Die Vergöttlichung der menschlichen Umwelt. In: Straßburger Monatshefte.
Jg.7 (1943), S.644-47.
- Geist und Gemüt im Drama. In: Der Autor, Berlin. Jg.18 (1943), S.173 ff.

Der Beitrag der Bühne zum Gewinn des Lebens. In: Aussaat. Jg.2 (1947)
S. 78-80.

Zur Gedichtbehandlung im Deutschunterricht. In: Die Schulwarte. Jg.4
(1951) S.566-567

Das Metatragische. In: Neue literarische Welt. Jg.3 (1952), Nr.3, S.2.

B) C H R O N I K D E R U R A U F F Ü H R U N G E N

1899	Januar:	Die Rheintochter. Stadttheater Kottbus.
1899	Dezember:	Der Graf von Gleichen. Residenztheater Wiesbaden.
1913	Januar, 8.:	Der Phantast. Rhein.-Westfäl. Volkstheater Essen.
1917	November, 28.:	Barbara Stoßin. Residenztheater Berlin.
1923	Mai, 4.:	Die dunkle Stadt. Stadttheater Stettin
1923	November, 26.:	Lazarus Schwendi. Stadttheater Eisenach.
1924	November, 16.:	Andreas und die Königin. Landestheater Meiningen.
1925	Januar, 15.:	Arete. Stadttheater Freiburg.
1925	Januar, 27.:	Die Schlange. Stadttheater Konstanz.
1932	April, 9.:	Maheli wider Moses. Stadttheater Augsburg.
1934	Mai, 10.:	Der Kaiser und sein Antichrist. Schauspielhaus Düsseldorf.
1934	November, 24.:	Siegfried. Prinzregententheater München.
1935	März, 9.:	Hauptmann Geutebrück. Staatstheater Stuttgart.
1937	Mai, 28.:	Kaiser Konstantins Taufe. Staatstheater Stuttgart.
1938	November, 8.:	Der Größere. Schauspielhaus Frankfurt a.M.
1940	Mai, 18.:	Der teure Tanz. Schauspielhaus Düsseldorf.
1940	November, 22.:	Theseus. Stadttheater Hannover.
1941	April, 23.:	Gudulinde. Stadttheater Bielefeld.

- - - - -

C) L I T E R A R G E S C H I C H T L I C H E D A R S T E L L U N G E N

- Bürger, Heinz Otto (Hrsgbr.): Annalen der deutschen Literatur, Stuttgart 1952,
S.838.
- Fechter, Paul: Geschichte der deutschen Literatur, Berlin o.J.
(1941), S.750.
- Kindermann, Heinz/Dietrich,
Margarete: Lexikon der Weltliteratur. Wien 1951, S.50.
- Langenbucher, Hellmuth: Volkhafte Dichtung der Zeit. Berlin 1941
(6.Aufl.), S.130 ff.
- Langer, Norbert: Die deutsche Dichtung nach dem Weltkrieg.
Karlsbad und Leipzig o.J. (1940), S.157 f.
- Mahrholz, Werner: Deutsche Literatur der Gegenwart. Berlin 1932,
S.232 f.
- Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart o.J.
(1955), 6.Aufl., S.552.
- Meidinger-Geise, Inge: Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung.
2 Bde. Nürnberg o.J. (1956), S.457 ff.
- Mulot, Arno: Die deutsche Dichtung unserer Zeit, Stuttgart
1944, S.549 ff.
- Nadler, Josef: Geschichte der deutschen Literatur (einb.Fassg.).
Wien o.J. (1951). S.929 f.
- Prang, Helmut: Geschichte der deutschen Literatur im Grundriß.
Bamberg 1950, S.202 f.
-
- Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas - Fünfter Teil.
Deutschlands dramatische Produktion 1919-1926.
Berlin o.J. (1926), S.298 ff.
- Lehmann, Karl: Deutsche Dramatiker in unserer Zeit 4). Düsseldorf
1935, S.26 ff.

Wanderscheck, Hermann: Deutsche Dramatik der Gegenwart. Berlin o.J.
(1938), S.55 ff.

E) ZEITSCHRIFTEN - UND ZEITUNGS AUFSÄTZE

- Aeckerle, Fritz: E.B. In: Essener Allg.Ztg. 310, 1934
- ders.: Theater aus dem Geist. B.s dramatisches Werk.
In: Bausteine zum dt.Nationaltheater München,
Jg.3 (1935), H.15.
- Baumbauer, Karl: E.B. - Ein Dramatiker deutschen Geistes. In: Die Westmark. Jg.4 (1936/37), H.11, S.566-567.
- Becker, Julius Maria: E.B. Stuttg. Neues Tagbl., 237, 1937.
- Brod, Georg: E.B. In: Lebendige Dichtung. Jg.2 (1935), H.2,
S.24-27.
- Elster, H.M.: E.B. In: Täg!.Rundschau (Berlin), 30.3.1926.
- Franke, Hans: Zum 60.Geb. In: Berl.Börsen-Ztg., 531, 1934.
ders.: E.B. In: NSZ-Rheinfront, 114, 1936.
- ders.: Über E.B. In: Hann.Kurier, 278, 1938.
- ders.: E.B. oder der Sieg des Geistes. In: Der Bücherwurm
Jg.24 (1939), H.9, S.237-240.
- ders.: Zu seinem 65.Geb. In: Der getreue Eckart. Jg.17
(1939), H.2, S.53-54.
- ders.: Verhängnistrag. oder Trag. aus dem Willen des Geistes? Langenbeck gegen B. In: Die Westmark. Jg.7
(1940), H.12, S.699-704.
- v.Grolmann, Adolf: E.B. In: Die schöne Literatur. Jg.31 (1930), H.7,
S.326-333, mit Bibliographie von E.Metelmann.
- Hafner, Gotthilf: E.B. In: Welt und Wort. Jg.5 (1950), April-H.,
S.141-144.
- Jancke, Oskar: E.B. In: Das literarische Echo. Jg.25 (1923), H.
15/16, Sp.774-777.
- Junghans, Ferdinand: E.B. - Mensch und Werk. In: Das Nationaltheater.
Jg.4 (1932), H.3, S.180-185.

- ders.: Über E.B.s Dramatik. In: Die Theaterwelt.
Jg.9 (1934), H.11
- ders.: E.B. In: Münch.N.Nachrichten, 309, 1934.
- Kundsén, Hans: Der Dramatiker E.B. In: Berl.Tagbl. 248, 1937.
- Leibrecht, Philipp: E.B. und die Frau. In: Neue Frauenkleidung
und Frauenkultur. Jg.26 (1930), H.13, S.318.
- ders.: Der Dichter E.B. In: Eckhart (Jahrbuch für das
Badener Land, hsg.von H.E.Busse) Jg.18
(1937) S.45-50.
- Lemke, Emil: E.B. In: Mannh.Generalanz., Aus der Zeit, 38,
1923.
- ders.: E.B. In: Rhein.Westf.Ztg., 28.1.1923
- Merz, Albrecht: E.B. In: Berl.Tagbl., 537, 1934.
- Mettin, H.Ch.: E.B. In: Berl.Börs.-Ztg., 243, 1937.
- ders.: Der Denker und Dramatiker E.B. In: Rhein-Westf.
Ztg., 3, 1938.
- Mikeleitis, Edith: Jenseits von Schuld und Sühne - Zum Werk E.B.s
In: Westermanns Monatshefte. Jg.85 (1941),
Januar-H., S.275-276.
- "Neue Trag.: B.-Langen-
beck", Betrachtungen von C.Westphal, Fr.Ernst Peters
und Werner Klein. In: Niederdeutsche Welt.
Jg.16 (1941), S.17-23.
- Resch, Hans: E.B. als religiöser Tragiker. In: Die Literatur.
Jg.42 (1939/40), H.7, S.280-282.
- Riepenhausen, C.: E.B. In: Kreuzzeitung, 229, 1931.
- Rieß, Richard: E.B. In: Tag, 61, 1923
- ders.: E.B. In: Königsb.Hart.Ztg. (Sonntagsbeil.),
265, 1923.
- Siegrist, Rudolf: E.B. In: Die bad.Schule. Jg.5 (1938), S.194 ff.
(Beil. zu: Der deutsche Erzieher).
- Stöve, Günther: E.B. In: Stuttg.NS-Kurier, 238, 1937.

- Wachter, Max: E.B. In: Kritische Gänge. (Beil.der Berl.Börse.-
Ztg., 6, 1932).
- ders.: E.B. In: N.Preuß.Ztg., 1.10.1927.
- Werbelow, Rolf: E.B. Ein eindringliches Wort in die Stille. In:
Deutscher Kulturwart. Jg.5 (1938), September-
H., S.542-545.
- Westecker, Wilhelm: E.B. Zum 65.Geb. In: Berl.Börs.-Ztg., 533, 1939.
- Wittko, Paul: E.B. In: Ess.Allg.Ztg., 310, 1934.

- - - - -

F) BESPRECHUNGEN EINZELNER WERKE

- v.Baumgarten, Lili: U.6) von: 'Der Größere'. In: Die neue Literatur. Jg.39 (1938) H.12, S.655.
- Biedrzyński, R.: 'Andreas und die Königin'. In: Dt.Ztg., 30.3. 1926.
- Burkert, Helmut: U. von: 'Hauptmann Geutebrück'. In: Die neue Literatur. Jg.36 (1935), H.5, S.292-293.
- Dannecker, Hermann: U. von: 'Kaiser Konstantins Taufe'. In: Die neue Literatur. Jg.38 (1937), H.7. S.364-365.
- Feuchtwanger, M.: U. von: 'Der Phantast'. In: Das lit.Echo. Jg.23 (1921), Sp.667.
- Franke, Hans: U. von: 'Maheli wider Moses'. In: Die neue Literatur. Jg.33 (1932), H.7, S.328.
- ders.: U. von: 'Siegfried'. In: Der Führer, I.XII.1934. (Gespr. zw. Dichter u. Kritiker)
- v.Grolmann, Adolf: 'Maheli wider Moses' und 'Die Schlange'. In: Die neue Literatur. Jg.33 (1932), H.6, S.271.
- ders.: 'Schöpferische Weltbetrachtung'. In: Die neue Literatur. Jg.40 (1939), H.7. S.354.
- ders.: 'Wuchs und Werk'. In: Die neue Literatur, Jg.40 (1939), H.11, S.521.
- Günther, Joachim: 'Schöpferische Weltbetrachtung'. In: Die Literatur. Jg.41 (1938/39), H.10, S.640.
- Hafner, Gotthilf: 'Essays'. In: Welt und Wort. Jg.4 (1949), H.7 S.254.
- Knudsen, Hans: 'Die Trag. ohne Schuld und Sühne'. In: Die neue Literatur. Jg.43 (1942), H.3, S.61-62.
- Kobbe, Friedrich-Carl: 'Der Größere'. In: Die Literatur. Jg.41 (1938/39). H.5, S.264 f.
- Lehmann, Karl: 'Innenmächte' und 'Überstandene Probleme'. In: Die schöne Literatur. Jg.24 (1923), H.8, S.148.

- ders.: U. von: 'Der Kaiser und sein Antichrist'. In: Die neue Literatur. Jg.35 (1934), H.6, S.392.
- Leib, R.H.: Erstauffg. von: 'Andreas und die Königin'. In: Die schöne Literatur. Jg.25 (1924), H.12, S.489.
- Mettin, H.Ch.: U. von: 'Kaiser Konstantins Taufe'. In: Deutsches Adelsblatt. Jg.55 (1937).
- Oftering, K.E.: Erstauffg. von: 'Die Schlange'. In: Die Literatur. Jg.35 (1932/33), H.7, S.401 f.
- Resch, Hans: 'Wuchs und Werk'. In: Der Bücherwurm. Jg.25 (1940), H.9, S.115-116.
- Schneider-Baumbauer, K.: U. von: 'Der Größere'. In: Die Westmark. Jg.6 (1939), S.172.
- Seidler, Herbert: E.B.s Theseus-Drama. In: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwiss. 4.Bd., 1956, S.67-73.
- Sprengler, Joseph: 'Die Trag.ohne Schuld und Sühne'. In: Die Literatur. Jg.43 (1940/41), H.1, S.35.
- Wanderscheck, Hermann: Vorkämpfer eines neuen Dramas. E.B. - der Dichter der Trag. 'Theseus'. In: Hann.Kurier, 321, 1940.
- Wehner, J.M.: U. von: 'Siegfried'. In: Die neue Literatur. Jg.36 (1935), H.2, S.103-104.
- Weise, Gerhard: U. von: 'Theseus'. In: Die neue Literatur, Jg.42 (1941), H.1, S.25.
- ders.: U. von: 'Gudulinde'. In: Die neue Literatur. Jg. 42 (1941), H.8, S.209.

- - - - -

A N M E R K U N G E N

1. Kap.

- 1) In dieser Zeitschrift war bereits 1930 Adolf v. Grolmann in einem auch heute noch richtungweisenden Aufsatz für den Dichter eingetreten, ohne allerdings in letzte Tiefen von Bacmeisters dichterischem Sein vorzustoßen; s.: Die schöne Literatur. Jg. 31 (1930), H. 7, S. 326 ff.
- 2) Heft 11, S. 673 ff.
- 3) Wuchs und Werk; erschienen 1939.
- 4) Gesammelte Zeitungsaufsätze; 1870 erschienen.
- 5) Wuchs und Werk, S. 18 (Zitate aus Bacmeisters Werk werden - wenn nicht anders angegeben - den im Literaturverzeichnis aufgeführten Originalausgaben entnommen).
- 6) ebd.
- 7) Wuchs und Werk, S. 26.
- 8) ebd. S. 40.
- 9) ebd. S. 43.

2. Kap.

- 1) Wuchs und Werk, S. 49.
- 2) Neuphilologische Blätter.
- 3) Nein, Herr Professor! In: Neuphilologische Blätter, 20. 7. 1895.
- 4) Wuchs und Werk, S. 54.
- 5) Die Flexion des Rumänischen Substantivums im Singular, Inaug.-Diss., Leipzig 1896.
- 6) Das rumänische Volkslied in Siebenbürgen. In: Beilage zur Münchener Allg. Ztg., 17. 3. 1897.
- 7) B. spricht in seiner Autobiographie, S. 65, versehentlich vom 70. Geburtstag Bismarcks.
- 8) Wuchs und Werk, S. 65.

3. Kap.

- 1) aus: "Über Kunst und Altertum", 1826.
- 2) Wuchs und Werk, S.70.
- 3) ebd. S.73.
- 4) ebd. S.74.
- 5) ebd.
- 6) erschienen 1897.
- 7) Franz Graf Pocci um 1865 und Anton Wollheim 1868.
- 8) Bacmeister ist weit davon entfernt, Hauptmanns letztlich doch wohl verständnisvolle Haltung zum Christentum (in der "Versunkenen Glocke") einzunehmen, die in den berühmten, als Kernstück des Werkes zu deutenden hymnischen Versen des 3.Aufzuges an den toten und wieder auferstandenen Heiland zum Ausdruck kommt.
- 9) Die Rheintochter, 5.Aufzug, S.115.
- 10) Wuchs und Werk, S.77.
- 11) Die Rheintochter, 1.Aufzug, S.27.
- 12) ebd. 1.Aufzug, bes.S.22 f.
- 13) ebd. 1.Aufzug, S.19 f.
- 14) ebd. 3.Aufzug, S.52.
- 15) ebd. 3.Aufzug, S.79.
- 16) ebd. 3.Aufzug, S.80.
- 17) ebd. 4.Aufzug, S.101.
- 18) ebd. 4.Aufzug, S.102.
- 19) ebd. 3.Aufzug, S.54 f.
- 20) So auch H.Vonden, Die weltanschaulichen Grundlagen des ersten Dramas unserer Zeit...Diss.Hamburg 1945, bes.S.36.
- 21) Lumpenbagasch. Lustspiel in einem Aufzuge (1896). - Im chambre séparée. Schauspiel in einem Aufzuge (1896). - Die schnelle Verlobung. Lustspiel in einem Aufzuge (1897). In: Dramen I (Gesamtausgabe), München 1932.

- 22) Erschienen 1898.
- 23) 1908 von Wilhelm Schmidtbonn und 1913 von Ernst Hardt (in seinem Lustspiel "Schirin und Gertraude").
- 24) Wuchs und Werk, S.79.
- 25) Der Graf von Gleichen, 1.Aufzug, S.18.
- 26) ebd. 2.Aufzug, S.39.
- 27) Die Tragödie im Lichte der Anthropogenie. In: Überstandene Probleme, 1922, S.215 ff.
- 28) Die beiden Jugenddramen sollten in überarbeiteter Form in den Band 6 der nicht zustandegekommenen Gesamtausgabe der Werke Bacmeisters aufgenommen werden.
- 29) Wuchs und Werk, S.92.
- 30) zuerst von Moritz Heydrich 1871 herausgegeben.
- 31) Wuchs und Werk, S.96.
- 32) mitgeteilt ebd. S.97.
- 33) ebd. S.99.
- 34) ebd.
- 35) ebd.
- 36) mitgeteilt ebd. S.101.
- 37) Vgl. die Autobiographie "Wuchs und Werk", S.101.
- 38) H.O.Burger, Der Weg Paul Ernsts im Drama. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg.25 (1937), H. 5/6, S.199.
- 39) Wuchs und Werk, S.102.
- 40) ebd.
- 41) erschienen 1863.
- 42) Wuchs und Werk, S.103.
- 43) ebd.
- 44) ebd. S.104.

- 45) ebd.
- 46) ebd. S.111.
- 47) ebd. S.117.
- 48) ebd. S.118.
- 49) ebd. S.120.
- 50) ebd. S.121.
- 51) Der teure Tanz, 2.Aufzug, S.50
- 52) ebd. 2.Aufzug, S.56.
- 53) ebd. 1.Aufzug, S.32.
- 54) ebd. 5.Aufzug, S.143 f.
- 55) Wuchs und Werk, S.122.
- 56) erschienen 1942.
- 57) Wuchs und Werk, S.135.
- 58) ebd. S.136.
- 59) Vgl. ebd. S.134 f.
- 60) Darauf weist mit Recht H.Vonden a.a.O. S.36 f.
- 61) Wuchs und Werk, S.143.
- 62) ebd. S.145.
- 63) In: "Die Spur". Gesammelte Gedichte.
- 64) Wuchs und Werk, S.148.
- 65) ebd.
- 66) ebd. S.154.
- 67) ebd. S.157.
- 68) ebd. S.157 f.
- 69) ebd. S.158.

4. Kap.

- 1) Wuchs und Werk, S.158.
- 2) erst 1922 in der Sammlung "Überstandene Probleme", S.215 ff. veröffentlicht.
- 3) so Walter Beyer in der Einleitung zu "Kaiser Konstantins Taufe", Velhagen und Klasings deutsche Lesebogen 243, Bielefeld und Leipzig 1937.
- 4) Wuchs und Werk, S.159.
- 5) Lionardo da Vinci; gedruckt 1950.
- 6) Der Vollendung des Menschen gewidmet.
- 7) Äon, der Weltgesuchte, 1907.
- 8) Die Büchse der Pandora, 1904.
- 9) geb. 1866 zu Elbingerode (Harz); als Einführung auch heute noch bedeutsam: Robert Faesi, Paul Ernst und die neuklassischen Bestrebungen im Drama, Leipzig 1913.
- 10) In: Das deutsche Drama, 1898.
- 11) Vgl.: "Wer in der Kunst den Begriff der Form erkannt hat, der ist ein freier Mann geworden". Paul Ernst in: Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus, München 1931, S.365.
- 12) Diesen Problemkreis skizziert Benno v.Wiese in: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 2 Bde., Hamburg 1948; vgl.B II, S.479 f.
- 13) Vgl. dazu bes. O.Mann, Dramatische Stile. In: Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, hsg. von H.Friedmann und O.Mann, Heidelberg o.J. (1954), S.366 f.
- 14) 1906 erschienen; erweiterte Auflage 1928.
- 15) Zu Scholz' Dramentheorie vgl. H.Merk, Wilhelm v.Scholz als Theoretiker des Dramas. In: Zs. für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft. Jg.14 (1920), S.69-80.
- 16) Vgl. jetzt auch: Wilhelm v.Scholz; Das Drama, Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst, Tübingen 1956.
- 17) a.a.O. S.218.

- 18) ebd.
- 19) ebd. S.219.
- 20) ebd.
- 21) ebd.
- 22) In: Tagebücher, erstmals hsg.1885; 2 Bde. und: Mein Wort über das Drama; erschienen 1843.
- 23) a.a.Θ. S. 220.
- 24) ebd.
- 25) ebd. S.221.
- 26) von Bacmeister zitiert; ebd. S.223.
- 27) ebd.
- 28) ebd. S.224.
- 29) ebd. S.223.
- 30) ebd.
- 31) erschienen 1871.
- 32) ebd. S.225.
- 33) ebd. S.226.
- 34) Die Tragödie ohne Schuld und Sühne; gedruckt 1942.
- 35) a.a.O. S.226.
- 36) ebd. S.228.
- 37) ebd.
- 38) ebd. S.230.
- 39) Hier ist wohl einer der Punkte, bei dem man mit Kritik ansetzen kann; denn bereits sechs Jahre vor Abfassung des Aufsatzes ist dieser Satz von der modernen Naturwissenschaft her durch Max Planck und seine Quantentheorie ad absurdum geführt und damit dieser Glaube an eine lückenlose Entwicklung entthront worden. Die Erschütterung eines solchen Weltbildes wurde in der Folgezeit stark vorangetrieben; für Bacmeister freilich ist diese Haltung die Ausgangsbasis seines tragischen Weltbildes geblieben, wenn er sich auch später von diesem Glauben in "Der Geistgehalt

des Menschen" distanziert, ohne allerdings seine persönliche, in Dichtungen immer wieder ausgesprochene Haltung einer Revision zu unterziehen (veröffentlicht in: Essays, 1948; vgl. bes. S.204).

- 40) ebd. S.259.
- 41) ebd. S.260.
- 42) ebd.
- 43) Wuchs und Werk, S.162.
- 44) ebd. S.163.
- 45) mitgeteilt ebd.
- 46) ebd. S.165.
- 47) 1923, S.19 ff.
- 48) ebd. S.21.
- 49) Wuchs und Werk, S.166.
- 50) ebd. S.167.
- 51) ebd. S.169.
- 52) ebd. S.177.
- 53) ebd. S.169.
- 54) ebd.
- 55) ebd. S.164.

5. Kap.

- 1) S.121 ff.
- 2) Später sämtlich in "Überstandene Probleme" gesammelt.
- 3) Wuchs und Werk, S.177.
- 4) ebd.
- 5) 1345; in der deutschen Literatur bereits zweimal dramatisch behandelt: G.A.v.Halem: Johanna von Neapel. Trauerspiel 1796. - Otto Prechtler: Johanna von Neapel, Schauspiel 1850.

- 6) Unter diesem Titel 1913 als Bühnenmanuskript erschienen; dieser Text war jedoch dem Verf. nicht zugänglich; später als "Andreas und die Königin" in "Innenmächte", 1922, S.7 ff. veröffentlicht. Für die Gesamtausgabe B.2 sollte der ursprüngliche Titel wieder aufgenommen werden.
- 7) J.Bab a.a.O. S.299 hebt diese Verse als besonders dichterisch mit Recht hervor.
- 8) Andreas und die Königin, 1. Aufzug, S.30 f.
- 9) ebd. 3. Aufzug, S.61 f.
- 10) ebd. 1. Aufzug, S.30.
- 11) ebd. 2. Aufzug, S.37.
- 12) ebd. 3. Aufzug, S.64.
- 13) ebd. 3. Aufzug, S.67.
- 14) ebd. 3. Aufzug, S.65.
- 15) ebd. 3. Aufzug, S.67.
- 16) Im ersten Titel.
- 17) Wie Bacmeister beabsichtigt hatte: vgl. "Wuchs und Werk", S.182.
- 18) Andreas und die Königin, 2. Aufzug, S.45 f.
- 19) Auf diese Problematik weist mit Recht G.Hafner, E.B. In: Welt und Wort. Jg.5 (1950), April-H., S.143.
- 20) Vgl. "Wuchs und Werk", S.180.
- 21) ebd.
- 22) Aus den wenigen Regieanweisungen zu diesem Motiv geht keineswegs klar hervor - wie H.Wanderscheck a.a.O. S.56 meint - daß Johanna "von seiner (=Andreas) geistigen Kraft ergriffen wird und in einer geistigen Erlösungsgemeinschaft" süht. - Auch die ausführliche Analyse des Dramas bei E.Kliemke ("Form und Wesen der Dichtung...", Berlin 1941, S.102 ff.) kann nicht über den einseitigen Schematismus des Werkes hinwegtäuschen, selbst wenn in pretiösen Formeln (Andreas und Johanna z.B. stehen "in zugeschlossenen Kreisen ichwendiger Lebensspannungen"; S.106) gerade hier das Positive gesehen wird. - Wesentlich zutreffender ist die Besprechung des Werkes in dem bereits einmal genannten Aufsatz A.v.Grolmanns (a.a.O. S.329 f.), wenngleich das Tragische in diesem Werk sicher nicht darin liegt - wie v.Grolmann meint -, daß Andreas und Johan-

na zu spät das "Zuviel an Gedanken und Werken" (ebd. S.330) erkennen; davon kann namentlich bei Andreas wohl keine Rede sein.

23) Andreas und die Königin, 5. Aufzug, S.87.

24) Unter dem Pseudonym Felix Montanus.

25) Im größeren Rahmen fand eine Erstaufführung erst am 16. November 1924 am Landestheater in Meiningen unter dem neuen Titel "Andreas und die Königin" statt.

6. Kap.

1) Nicht zufällig ist der "Primus" eines der wenigen noch uraufgeführten Dramen des Dichters; weiter harren bis jetzt noch der Uraufführung die beiden letzten Tragödien "Der indische Kaiser" und "Lionardo da Vinci".

2) Der Primus, I, 9.

3) Ein viertes und letztes dramatisches Nebenwerk ist das Volksspiel "Sommer-Sonnenwende" (erschienen 1934), das als Tribut an die "völkische" Richtung anzusehen ist (Text war dem Verf. nicht zugänglich).

4) Uraufgeführt erst 1941 in Bielefeld.

5) Der Text war dem Verf. nicht zugänglich; zur Orientierung diene ein Uraufführungsbericht von G. Weise in: Die neue Literatur. Jg. 42 (1941), H. 8, S. 209. Nach Abschluß dieser Darstellung wird mir bekannt, daß "Gudulinde" in dem "Bodenseebuch 1914", Konstanz o. J. (1914), erschienen ist (S. 131 ff.).

6) Das Stück sollte in die Gruppe "Kleine Spiele" unter dem Titel "Die Eroberung des Mondes" in den Band 6 der nicht zustande gekommenen Gesamtausgabe aufgenommen werden.

7) Es erschien auch in der Sammlung "Vereinsbühne" als Band 28.

8) Veröffentlicht erst fünf Jahre später in "Innenmächte", 1922, S. 89 ff.; das Werk erschien auch einzeln als Bühnenmanuskript (Konstanz 1922; 56 S.).

9) Aus "Des Knaben Wunderhorn".

10) Wuchs und Werk, S. 195.

11) Barbara Stoßin I, 1.

12) Darauf weist besonders O. Jancke, E. B. In: Das literarische Echo. Jg. 25 (1923), Sp. 777.

- 13) Darauf weist K. Lehmann a.a.O. S.27.
- 14) Barbara Stoßin IV, 8.
- 15) ebd. I, 3.

7. Kap.

- 1) Wuchs und Werk, S.197.
- 2) Noch unveröffentlicht; die Sammlung sollte in den Band 11 der geplanten zwölfbändigen Gesamtausgabe übernommen werden.
- 3) Veröffentlicht 1933.
- 4) Gerhart Hauptmanns "Herbert Engelmann" ist ebenfalls ein solches "Heimkehrerstück"; entstanden 1924; hsg.v.C.Zuckmayer (1952).
- 5) Hauptmann Geutebrück I, 4.
- 6) ebd. III, 2.
- 7) ebd. III, 3.
- 8) ebd. II, 1.
- 9) ebd.
- 10) ebd. III, 1.
- 11) ebd. V, 1.
- 12) ebd. III, 1.
- 13) ebd. I, 6.
- 14) Vgl. etwa H. Burkerts Uraufführungsbericht in: Die neue Literatur. Jg.36 (1935), H.5, S.292 f.
- 15) Hauptmann Geutebrück V, 4.
- 16) ebd.
- 17) ebd.

8. Kap.

- 1) Mitgeteilt in "Wuchs und Werk", S.204.
- 2) Veröffentlicht 1922 in "Innenmächte", S.165 ff.; die Uraufführung fand 1923 in Eisenach statt.
- 3) Lazarus Schwendi I, 4.

- 4) ebd. II, 3.
- 5) H.Wanderscheck a.a.O. S.56.
- 6) Vgl. dazu noch K.Lehmann a.a.O. S.27.
- 7) Vgl. E.Kliemke a.a.O. S.109 ff.
- 8) Als Symbol dafür ist der (von Lazarus erzwungene) endgültige Abschied des Hauslehrers anzusehen.
- 9) Lazarus Schwendi V, 4.
- 10) ebd.
- 11) ebd.
- 12) ebd.
- 13) Nur so ist die bisherige, weit auseinandergehende Beurteilung des Werkes verständlich. Bei K.Lehmann (a.a.O. S.28) etwa heißt es: "Sein (=des Lazarus) neues Glück ist trügerisch. 'Die Welt gewonnen, die Seele verloren' - ist der tragische Ausblick für ein ferneres Leben". Oder bei O.Janke (a.a.O. Sp.777): "Wo es dem Weibe endlich gelungen ist, in ihrem Mann das Gewissen wachzurufen...wo sie ganz bereit ist, in seinen Taten darin zu sein, reißt das Band zwischen ihnen vollends". Dagegen F.Junghans (E.B. - Mensch und Werk. In: Das Nationaltheater. Jg.4 (1932), H.3, S.182): "(Lazarus Schwendi) sieht sich am Ende der Tragödie zur sittlichen Einkehr gedrängt". Oder H.Wanderscheck (a.a. O.S.56): "...der Freundesverrat (wird) nur durch die heilige List und tapfere Liebe seines Weibes gesühnt". Oder Philipp Leibrecht (Der Dichter E.B. In: Eckhart. Jg.18 (1937), S.48): "Der heiligen List und der tapferen Liebe seines ...Weibes aber gelingt der Sieg des Lichtes über die Finsternis in ihm (=Lazarus), die Erlösung durch überlegene Geisteshelle".
- 14) Lazarus Schwendi V, 4.
- 15) ebd.
- 16) So F.Junghans a.a.O. S.182.
- 17) Für die "Dunkle Stadt" trifft dies allerdings nicht zu.

9. Kap.

- 1) Veröffentlicht 1922 in "Innenmächte", S.227 ff.

- 2) E.Bidschof, E.B. Die dunkle Stadt. Tragödie. Diss.Wien 1942.
2a) Die dunkle Stadt, 3. Aufzug, S.254.
3) ebd. 3.Aufzug, S.259.
4) ebd. 1.Aufzug, S.232.
5) ebd. 1.Aufzug, S.236.
6) ebd. 2.Aufzug, S.241.
7) ebd. 1.Aufzug, S.234.
8) ebd. 2.Aufzug, S.247.
9) ebd. 2.Aufzug, S.248.
10) ebd. 3.Aufzug, S.257 f.
11) ebd. 3.Aufzug, S.259.
12) ebd. 3.Aufzug, S.262.
13) a.a.O. S.102 ff.
14) Die dunkle Stadt, 4.Aufzug, S.275.
15) ebd. 5.Aufzug, S.279 f.
16) ebd. 5.Aufzug, S.281.
17) ebd. 3.Aufzug, S.262.
18) ebd. 3.Aufzug, S.280.
19) ebd.
20) ebd. 5.Aufzug, S.283.
21) Diesen Hinweis gibt F.Junghans a.a.O. S.183.
22) Innenmächte, S.295 f.
23) Die dunkle Stadt, 3.Aufzug, S.258.
24) ebd. Nachspiel, S.292 f.
25) ebd. Nachspiel, S.293.
26) G.Hafner a.a.O. S.143.
27) Vgl. zum folgenden die treffenden Ausführungen bei E.Bidschof a.a.O.
S.98 ff.

- 28) Die dunkle Stadt, 2. Aufzug, S.243.
- 29) ebd. 3. Aufzug, S.259.
- 30) ebd. 1. Aufzug, S.235.
- 31) ebd. 5. Aufzug, S.280.
- 32) ebd. 5. Aufzug, S.279.
- 33) ebd. 5. Aufzug, S.282.
- 34) ebd. 3. Aufzug, S.262.
- 35) ebd.
- 36) ebd. 1. Aufzug, S.236.
- 37) ebd. 3. Aufzug, S.257.
- 38) ebd. 5. Aufzug, S.283.
- 39) ebd. 1. Aufzug, S.234.
- 40) ebd. 2. Aufzug, S.245.
- 41) ebd. 4. Aufzug, S.276.
- 42) ebd. 1. Aufzug, S.235.
- 43) ebd. 1. Aufzug, S.239.
- 44) ebd. 4. Aufzug, S.271.
- 45) ebd. 1. Aufzug, S.239.
- 46) ebd. 2. Aufzug, S.240.
- 47) ebd.
- 48) ebd. 1. Aufzug, S.234.
- 49) ebd. 1. Aufzug, S.232.
- 50) ebd. 5. Aufzug, S.289.
- 51) Wuchs und Werk, S.220.
- 52) ebd. S.211.
- 53) Innenmächte, S.296.
- 54) ebd.

55) ebd. S.297.

56) Eine Beschäftigung mit dieser Gestalt von philosophiegeschichtlicher Seite steht bis heute noch aus. Eine Auswahl aus Schlüters Schriften gibt das Buch von E.Kliemke "Willy Schlüters Deutscher Glaube", Berlin o.Jg. (1937), das für eine Einführung in Schlüters Welt nützlich sein kann; doch müssen gegenüber Kliemkes panegyrischer Einleitung und einem ebensolchen "Schlußwort" ähnliche Vorbehalte wie bei seinem Bacmeister-Buch gelten. Ferner ist hier heranzuziehen der noch heute unentbehrliche (dureh-aus kritische) Aufsatz von Alfred Ehrentreich, Bemerkungen zum Schaffen Willy Schlüters. In: Die Tat. Jg.15 (1923/24), H.9, S.687 ff. - Unser Dichter hat sich mehrfach über Schlüter geäußert; so in dem noch zu behandelnden Aufsatz "Das Tat-Denken Willy Schlüters" (in: "Überstände-ne Probleme", 1923, S.207 ff.; zuerst in: Die Rheinlande. 1921, H.3), in: Wuchs und Werk, S.212 ff., ferner in einer 1933 gedruckten Rundfunkansprache sowie in zwei Zeitungsartikeln (Völk.Beobachter Nr.214, 2.3.1933 und: Die Rheinfront, 4.4.1936). - Willy Schlüter wurde am 28.Juli 1873 zu Hamburg geboren; er ist am 5.November 1935 zu Berlin gestorben. Nach verschiedenen praktischen Tätigkeiten u.a. in einer Zeitungsredaktion hat Schlüter jahrelang bei dem Soziologen Ferdinand Tönnies wissenschaftlich gearbeitet. Er war ferner Schüler und Mitarbeiter bei philosophisch tätigen Ärzten (Ed.Reich und C.L.Schleich). Später lebte er als Privatgelehrter in Berlin-Zehlendorf. - Zu seinen wichtigsten Veröffentlichungen gehören: Kritik der Todeslehre, 1911. - Uwes Sendung (m.H.Wurtz), 1913. Trommelfeuer und Friedenswirbel, München 1917. - Deutsches Tatdenken, Dresden 1919. - Götzensturz, Berlin 1921. - Die Mission des Mittelstandes (m. W.Wilhelm), Dresden 1925. - Führung. Die Fundamente des Tuns und Führens, Leipzig 1927.

57) a.a.O. S.329.

10. Kap.

- 1) Uraufführung 1925 in Konstanz; veröffentlicht erst 1932.
- 2) E.B. In: Lebendige Dichtung. Jg.2 (1935), H.2, S.25.
- 3) Die Schlange, 4. Aufzug, S.48.
- 4) ebd. 1. Aufzug, S.6.
- 5) ebd. 1. Aufzug, S.12.
- 6) ebd.

- 7) ebd. 1.Aufzug, S.13.
- 8) Vgl. die Tragödie "Siegfried"; 1934 veröffentlicht.
- 9) Die Schlange, 2.Aufzug, S.19.
- 10) ebd. 2.Aufzug, S.20.
- 11) S.111 ff; wir werden darauf noch zurückzukommen haben.

11. Kap.

- 1) 1925 erschienen; im gleichen Jahr in Freiburg i.B. uraufgeführt.
- 2) Wuchs und Werk, S.220.
- 3) ebd. S.219.
- 4) ebd.
- 5) Arete, 3.Aufzug, S.37.
- 6) ebd. 3.Aufzug, S.34.
- 7) ebd. 3.Aufzug, S.43.
- 8) ebd.
- 9) ebd. 5.Aufzug, S.60.
- 10) ebd.5.Aufzug, S.61.
- 11) ebd. 4.Aufzug, S.49.
- 12) ebd. 5.Aufzug, S.62.
- 13) Auch zu Jakob Boehme könnte man Verbindungslinien aufzeigen.
- 14) Darauf weist P.Fechter, Geschichte der deutschen Literatur o.O. (Gütersloh) 1952, S.441.
- 15) Wuchs und Werk, S.221.
- 16) Dort heißt es an einer der Kernstellen: "Alles Schöpferisch-Menschliche zerschellt an dem starren Wahnbild der Verstandes-Vernunft" (S.123). Und: "Hier bleibt keine andere Wahl als die Hinwendung zur Verständnis-Vernunft des tatdenkerischen Geistes oder der Menschheitsuntergang" (S.124).

12. Kap.

- 1) Anfänge des Werkes reichen in das Frühjahr 1923 zurück; die Konzeption des alttestamentlichen Stoffes wird vorübergehend durch den Plan einer Tragödie um Plato verdrängt (diese Gestalt hat den Dichter bereits in "Arete" beschäftigt), der aber sehr bald wieder verworfen wurde.
- 2) Bacmeister konnte unter großen Schwierigkeiten erst 1932 einen Verleger finden: "Maheli wider Moses" erscheint im neugegründeten Bühnenvolksbundesverlag gleichzeitig mit dem Lustspiel "Die Schlange"; ebenfalls erst in diesem Jahr wird dann die Tragödie von einem Theater (Stadttheater Augsburg) zur Uraufführung angenommen.
- 3) Für sein Spiel vom Tode "Der Brückengeist".
- 4) Für sein Schauspiel "Der Schacht I".
- 5) Vgl. Wuchs und Werk, S.232.
- 6) So F.Junghans a.a.O. S.184.
- 7) Geboren 1878 zu Budapest; vgl. etwa sein Drama "Gregor und Heinrich"; erschienen 1934.
- 8) Maheli wider Moses, 1.Aufzug, S.4.
- 9) ebd. 1.Aufzug, S.7.
- 10) Vgl. dazu K.Baumbauer, E.B. Ein Dramatiker deutschen Geistes. In: Die Westmark. Jg.4 (1936/37), H.11, S.566.
- 11) Maheli wider Moses, 2.Aufzug, S.20.
- 12) ebd. 2.Aufzug, S.20 f.
- 13) ebd. 3.Aufzug, S.33.
- 14) ebd. 4.Aufzug, S.47.
- 15) ebd. 4.Aufzug, S.48.
- 16) ebd. 2.Aufzug, S.25.
- 17) ebd. 3.Aufzug, S.35.
- 18) ebd. 4.Aufzug, S.49.
- 19) Wuchs und Werk, S.229.

- 20) Maheli wider Moses, 5.Aufzug, S.52 f.
- 21) J.Bab a.a.O. S.301.
- 22) Hier zeigt sich erneut das Grundproblem mystischer Religiosität, auf das wir bereits anlässlich der Analyse der "Dunklen Stadt", verwiesen haben.
- 23) Maheli wider Moses, 5.Aufzug, S.56.
- 24) Vgl. Wuchs und Werk, S.225 ff.
- 25) Vgl. Arete, 5.Aufzug, S.61.
- 26) Wuchs und Werk, S.227.
- 27) ebd.
- 28) ebd.
- 29) Mitgeteilt ebd. S.228.
- 30) Heute zugänglich ebd. S.230 f.; ferner auch in: Der deutsche Typus der Tragödie, 1943, S.49 f.; hieraus zitiert.
- 31) a.a.O. S.49 f.
- 32) Dazu nimmt J.Bab a.a.O. S.301 ff. vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus Stellung.
- 33) E.Kliemke a.a.O. kommt von seiner Betrachtungsweise der Wesenserfassung von "Dichtung" aus zu einem ähnlichen Ergebnis; vgl. bes. S.23.
- 34) Der deutsche Typus der Trag., S.50.

13. Kap.

- 1) Ursprünglicher Titel "Pippin der Krüppel", der für die Gesamtausgabe B.3 wieder aufgenommen werden sollte.
- 2) Der Kaiser und sein Antichrist, 5.Aufzug, S.60.
- 3) Der jugendliche Abt unterhält sich mit dem alten Prior über Pippin.
- 4) Der Kaiser und sein Antichrist, 1.Aufzug, S.10.
- 5) ebd.
- 6) Wuchs und Werk, S.240.
- 7) Der Kaiser und sein Antichrist, 1.Aufzug, S.12.

- 8a) ebd. 1. Aufzug, S.13.
- 8b) ebd.
- 9) ebd. 1. Aufzug, S.14.
- 10) ebd. 3. Aufzug, S.42.
- 11) ebd. 3. Aufzug, S.38.
- 12) ebd. 3. Aufzug, S.39.
- 13) ebd. 3. Aufzug, S.46.
- 14) ebd.
- 15) ebd.
- 16) Wuchs und Werk, S.245.
- 17) ebd.
- 18) Der Kaiser und sein Antichrist, 5. Aufzug, S.67.

14. Kap.

- 1) Die modernen Siegfried-Darstellungen behandelt Hans Franke, Siegfried und Brunhilde im Drama. In: Die Literatur. Jg.37 (1934/35), H.7, S.346 ff.; zu Bacmeister a.S.348.
- 2) Wuchs und Werk, S.254 (Tagebuchnotiz).
- 3) Siegfried, 1. Aufzug, S.3.
- 4) ebd. 3. Aufzug, S.44.
- 5) ebd. 4. Aufzug, S.73.
- 6) ebd. 5. Aufzug, S.80.
- 7) ebd. 3. Aufzug, S.55.
- 8) ebd. 3. Aufzug, S.47.
- 9) ebd. 3. Aufzug, S.45.
- 10) ebd. 3. Aufzug, S.59.
- 11) ebd. 1. Aufzug, S.15.
- 12) ebd. 1. Aufzug, S.10.

- 13) ebd. 1. Aufzug, S.9.
- 14) ebd. 1. Aufzug, S.10.
- 15) ebd. 1. Aufzug, S.12.
- 16) ebd. 2. Aufzug, S.34.
- 17) ebd. 3. Aufzug, S.51.
- 18) ebd.
- 19) ebd.
- 20) ebd.
- 21) ebd. 3. Aufzug, S.52.
- 22) H. Wanderscheck a.a.O. S.57.
- 23) Siegfried, 1. Aufzug, S.15.
- 24) ebd. 3. Aufzug, S.49.
- 25) ebd. 1. Aufzug, S.13.
- 26) ebd. 4. Aufzug, S.70.
- 27) ebd. 4. Aufzug, S.61.
- 28) ebd. 5. Aufzug, S.77.
- 29) Vgl. ebd. 5. Aufzug, S.82:

"Was prahlst du noch? Wir lernten neue Maße.
 Durch Siegfrieds Größe wurdest du zum Wicht.
 Und wehe Dir! Wenn einer ihn besingt;
 Denn deine Untat bindet euch zusammen
 Wie Tag und Nacht, wie Licht und Finsternis
 In alle Ewigkeit. - Dies dein Gericht. - -
 ... "

- 30) So Ph. Leibrecht a.a.O. S.49.
- 31) Zuerst in: Das Programm (München), Nr.11, 1934; jetzt auch in:
 Wuchs und Werk, S.249 f.
- 32) Siegfried, 5. Aufzug, S.82.

15. Kap.

- 1) Nach einer Mitteilung des Theaterverlags Langen-Müller aus dem Jahre 1940 wurde "Kaiser Konstantins Taufe" während der Jahre 1934 bis 1939 in vier Städten gespielt.
- 2) Vgl. die bes.wichtigen Uraufführungsberichte von H.Dannecker (Die neue Literatur. Jg.38 (1937), H.7, S.364 f.) und H.Ch.Mettin (Deutsches Adelsblatt. Jg.55 (1937)).
- 3) E.Schmidt, Die Tragödien E.B.s, Diss. Wien 1938.
- 4) Wuchs und Werk, S.234.
- 5) Gg.Brod a.a.O. S.27 hat darauf aufmerksam gemacht, wie diese Antwort des spätplatonischen Philosophen genau diejenige sei, die Nikolaus von Cues seiner "Docta ignorantia" gegeben habe.
- 6) Kaiser Konstantins Taufe, 4.Aufzug, S.74.
- 7) ebd. 4.Aufzug, S.81.
- 8) ebd.
- 9) ebd.
- 10) ebd. 2.Aufzug, S.28.
- 11) ebd. 2.Aufzug, S.37.
- 12) ebd. 3.Aufzug, S.54.
- 13) ebd.
- 14) ebd. 5.Aufzug, S.98.
- 15) ebd. 4.Aufzug, S.83.
- 16) ebd.
- 17) Darauf weist H.Vonden a.a.O. S.204 mit Recht.
- 18) E.B. als religiöser Tragiker. In: Die Literatur. Jg.42 (1939/40), H.7, S.280 ff.; dieser Aufsatz ist für den ganzen Fragenkreis besonders wichtig.
- 19) Mitgeteilt in "Wuchs und Werk", S.237.
- 20) ebd. S.237 f.
- 21) ebd. S.239.

- 22) Besonders deutlich in "Die dunkle Stadt" oder in den noch zu behandelnden "Erlebnissen der Stille".
- 23) Die Zuordnung Bacmeisters zu den ausgesprochen "völkischen" Dichtern wie H.Fr.Blunck (geb. 1888), H.Johst (geb. 1890), W.Vesper (geb. 1882) u.a. ist durchaus irreführend und entbehrt jeder Grundlage; so W.Pfeiffer-Belli, Geschichte der deutschen Dichtung, Freiburg i.B. o.J. (1954), S.598.
- 24) Vgl.: "Ich verfolge mit fröher Spannung die religiösen Bestrebungen, die darauf zielen, das fruchtbare Geheimnis des namenlosen Göttlichen wiederherzustellen und uns unmittelbar in dieses Göttliche mit einzubeziehen. Nur auf dieser Freiheitswoge kann ich hoffen, mit meinen Werken in das Volk hineinzugelangen und den Geist, wenn er durchbricht, in die Sicherung der Gestalt überzuleiten, die aus dem Geiste lebt." Tagebuchaufzeichnung (Briefabschrift) vom 22.Dez.1933; mitgeteilt in "Wuchs und Werk" S.260.
- 25) Mitgeteilt in "Wuchs und Werk", S.261.

16. Kap.

- 1) 1938 erschienen und im gleichen Jahr in Frankfurt a.M. uraufgeführt.
- 2) Wuchs und Werk, S.264.
- 3) Der Größere, 2.Aufzug, Bl.10.
- 4) ebd. 2.Aufzug, Bl.11.
- 5) ebd. 4.Aufzug, Bl.17.
- 6) Vgl.: "Wir sind alle auch Dichter für uns selbst... Indem der Ehegatte seine Gattin verklärt und aus der Verklärungs-Stimmung heraus beseelend auf sie einwirkt, und umgekehrt die Ehegattin in diesem Sinne auf den Gatten Einfluß nimmt oder indem die Mutter ihr Kind als Gottes-Gedanken sich dichterisch weiht und es aus dieser Weihestimmung heraus gebiert, erzieht, oder indem wir alle das Volk um uns als Schoß Gottes dichterisch erleben und in diesem Sinne Volksbildner zu werden uns bemühen, sind wir Dichter. - Jede Liebe, Güte und Zartheit ist Dichtung des Herzens. - Alle höheren Regungen im Menschen sind künstlerische Ertätigungen. - Der Mensch ist Mensch, soweit er Künstler und Dichter ist". W.Schlüter in "Deutsches Tatdenken", 1919, S. 97.
- 7) Der Größere, 2.Aufzug, Bl.10.

- 8) ebd.
- 9) ebd. 2. Aufzug, Bl. 9.
- 10) ebd. 4. Aufzug, Bl. 16.
- 11) ebd. 5. Aufzug, Bl. 21.
- 12) ebd. 4. Aufzug, Bl. 16.
- 13) ebd. 5. Aufzug, Bl. 20.
- 14) a. a. O. S. 144.
- 15) Wuchs und Werk, S. 266 f.
- 16) ebd. S. 264.

17. Kap.

- 1) Erst nach Abschluß meiner Theseus-Interpretation wird mir der Aufsatz von Herbert Seidler, E.B.s Theseus-Drama (veröff. in: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, hsg. von Robert Muth, B. 4, 1956, S. 67-73) bekannt. Kritische Bemerkungen zu Seidlers Einleitung erübrigen sich allein auf Grund des monographischen Charakters der hier vorliegenden Arbeit. Einen Eindruck von Übereinstimmungen und Unterschieden in der Auffassung Seidlers mit meiner eigenen im Zusammenhang mit "Theseus" mag der Leser sich selbst verschaffen. Ob man ein Drama, wie Seidler es tut, allzu schematisch nach Aufzügen interpretieren darf, erscheint mir fraglich. Seidlers Formulierungen, Bacmeisters Schaffen werde aus dem "Ring um einen neuen Mythos im 19. Jahrhundert" (S. 70) deutlich, möchte ich nicht akzeptieren, da mir der Begriff "Mythos" als Zusammenfassung des Bacmeisterschen Anliegens als zu wenig konturiert erscheint (Bacmeister selbst verwendet in seinen theoretischen Bemühungen das Wort Mythos ungewöhnlich selten; sein Zentralbegriff ist "Geist"). Die von mir aufgezeigten Zusammenhänge zum 19. Jahrhundert halte ich für wesentlicher.
- 2) Theseus, 3. Aufzug, S. 60.
- 3) ebd. Nachwort, S. 99.
- 4) ebd. Nachwort, S. 99 f.
- 5) ebd. Nachwort, S. 101.
- 6) Deswegen auch Bacmeisters Konzeption eines deutschen Tragödiotypus, die bereits in dem Titel seines Buches "Der deutsche Typus der Tragödie" (1943) zum Ausdruck kommt; wir werden später darauf noch zurückzukommen.

men haben. - Es besteht durchaus eine Parallele zu Schlüter, der sein Denken ebenfalls als dem deutschen Menschen wesensmäßig besonders zugänglich ansieht ("Deutsches Tatdenken" heißt sein Buch von 1919) und deshalb auch auf die bisherige philosophische, aus Fremdworten bestehende Nomenklatur verzichten zu können glaubt. Hier zeigt sich auch die von Schlüter bekannte Beziehung zu der germanischen Regenerationsbewegung vor dem ersten Weltkrieg. Ferner ist in solchem Zusammenhang auch Schlüters Beschäftigung mit der Edda wie mit der germanischen Mythologie zu sehen. Die Schaffung eines neuen, fremdwortfreien philosophischen Wortmaterials (ob gelungen oder nicht ist eine Frage, die zu untersuchen wäre) durch den Denker zeigt, wie er auch literarhistorischer Betrachtung wert ist. Ob er in den Zusammenhang der großen Sprachschöpfer der deutschen Geistesgeschichte wie Meister Eckehart, Nietzsche und George eingereiht werden kann, wäre ein weiteres, der Untersuchung bedürftiges Problem. Nur nebenbei sei bemerkt, daß Schlüter ein bedeutender Redner war, der weithin durch seine Vorträge in und um Berlin die Anhänger seiner Lehre hat gewinnen können. - Zu diesem ganzen Fragenkreis vgl. den bereits genannten Aufsatz von A.Ehrentreich.

7) Theseus, 1. Aufzug, S.16.

8) ebd. 1. Aufzug, S.9.

9) ebd. 3. Aufzug, S.64.

10) ebd. 4. Aufzug, S.80.

11) ebd. 1. Aufzug, S.16.

12) ebd. 5. Aufzug, S.92.

13) ebd. 4. Aufzug, S.69.

14) ebd. 5. Aufzug, S.98.

15) ebd. S.61 ff.

16) ebd. 3. Aufzug, S.62.

17) ebd. 4. Aufzug, S.79.

18) ebd. S.105 f.; später auch in "Der deutsche Typus der Tragödie", 1943,
S.19 ff.

19) Erstmals in diesem Jahr in den "Blättern des Württemb.Staatstheaters" veröffentlicht.

20) a.a.O. S.108.

21) ebd. S.109.

- 22) ebd. S.108.
- 23) ebd. S.110.
- 24) ebd.
- 25) Uraufführungsbesprechung von "Theseus" in: Die neue Literatur Jg.42 (1941),
H.1, S.25.

18.Kap.

- 1) Der indische Kaiser, Vorwort, S.5.
- 2) ebd.
- 3) ebd.
- 4) "Kaiser Konstantins Taufe" ist bereits in dieser Hinsicht aufschlußreich.
- 5) Der indische Kaiser, Vorwort, S.6.
- 6) ebd. Vorwort, S.7.
- 7) ebd. Vorwort, S.6.
- 8) ebd. 3.Aufzug, S.60.
- 9) ebd. 1.Aufzug, S.16.
- 10) ebd. 1.Aufzug, S.18.
- 11) ebd. 1.Aufzug, S.21 f.
- 12) ebd. 2.Aufzug, S.34.
- 13) ebd. 2.Aufzug, S.37.
- 14) ebd. 1.Aufzug, S.45.
- 15) ebd. 3.Aufzug, S.68.
- 16) ebd. 4.Aufzug, S.76.
- 17) ebd. 5.Aufzug, S.84.

19. Kap.

- 1) Als Privatdruck 1949 veröffentlicht.
- 2) Innenernte des Lebens, 1952, S.79 f.
- 3a) "Die selige Vollendung schwebet
In euren Werken siegend ihm voran".

- 3b) Innenernte des Lebens, S.80.
- 4) Lionardo da Vinci, 1.Aufzug, S.12.
- 5) Innenernte des Lebens, S.81.
- 6) Lionardo da Vinci, 1.Aufzug, S.17.
- 7) ebd. 2.Aufzug, S.24.
- 8) ebd.
- 9) ebd. 2.Aufzug, S.25.
- 10) ebd.
- 11) ebd. 1.Aufzug, S.18.
- 12) ebd. 3.Aufzug, S.38.
- 13) ebd. 3.Aufzug, S.41.
- 14) ebd.
- 15) ebd. 4.Aufzug, S.55.
- 16) ebd. 5.Aufzug, S.69.
- 17) ebd. 2.Aufzug, S.23 f.
- 18) ebd. 3.Aufzug, S.41.

20. Kap.

- 1) Im Band 8 der Gesamtausgabe, 1948, S.7 ff. fehlen drei Aufsätze, die an anderer Stelle stehen; deswegen wird nach der Originalausgabe zitiert.
- 2) Überstandene Probleme, S.21 f.
- 3) ebd. S.23.
- 4) ebd. S.24.
- 5) ebd. S.26.
- 6) ebd. S.28.
- 7) ebd. S.15.
- 8) ebd. S.11.

- 9) ebd. S.12.
- 10) ebd. S.13.
- 11) ebd. S.17.
- 12) ebd.
- 13) ebd. S.32.
- 14) ebd.
- 15) ebd. S.36.
- 16) ebd. S.35.
- 17) ebd. S.34.
- 17a) ebd. S.35.
- 18) ebd. S.39.
- 19) ebd.
- 20) ebd.
- 21) ebd. S.40.
- 22) ebd. S.129.
- 23) ebd. S.69.
- 24) ebd. S.70.
- 25) ebd.
- 26) ebd. S.71.
- 27) ebd. S.72.
- 28) ebd. S.73.
- 29) ebd.
- 30) ebd. S.127.
- 31) ebd.
- 32) ebd. S.128.
- 33) ebd. S.131.

- 34) ebd. S.177.
- 35) ebd. S.178.
- 36) ebd. S.179.
- 37) ebd.
- 38) ebd.
- 39) ebd.
- 40) ebd. S.188.
- 41) ebd. S.189.
- 42) ebd. S.116.
- 43) ebd. S.115.
- 44) ebd. S.116.
- 45) ebd.
- 46) ebd. S.119.
- 47) Vgl. C.Riepenhausen, E.B. In: Kreuzzeitung, 229, 1931, passim.
- 48) Erstmals veröffentlicht in "Die Rheinlande". 1921, H.3.
- 49) Überstandene Probleme, S.214.
- 50) ebd.
- 51) Wuchs und Werk, S.215.
- 52) Überstandene Probleme, S.212.
- 53) ebd. S.213.
- 54) ebd. S.34.
- 55) ebd. S.161.
- 56) ebd. S.160.
- 57) ebd. S.163.
- 58) ebd. S.55.
- 59) ebd. S.152.
- 60) Der dichterische Essay, ein Abriß. In: Die Literatur. Jg.29
(1926/27), S.8-10.

21. Kap.

- 1) 1943: 16.-10.Tausend - 1954: 22.-25.Tausend.
- 2) Fünfzehn ausgewählte Skizzen.
- 3) Wuchs und Werk, S.233.
- 4) ebd. S.282.
- 5) Erlebnisse der Stille, S.11.
- 6) Wuchs und Werk, S.282.
- 7) Erlebnisse der Stille, S.13 f.
- 8) ebd. S.15.
- 9) ebd. S.16.
- 10) ebd. S.71.
- 11) ebd. S.117.
- 12) Ph. Leibrecht a.a.O. S.47.
- 13) Band 7 der unvollständigen Gesamtausgabe.
- 14) Erschienen 1938.
- 15) Ursprünglich als "Apollonischer Wandel" geplant; erschienen 1947.
- 16) Vgl. Wuchs und Werk, S.281 ff.
- 17) Erlebnisse der Stille, S.213.
- 18) ebd. S.214.
- 19) ebd. S.216.
- 20) ebd.
- 21) ebd. S.85.
- 22) ebd. S.25.
- 23) ebd.
- 24) ebd. S.34.
- 25) ebd. S.89.
- 26) ebd. S.202.

- 27) ebd. S.62.
- 28) ebd. S.63.
- 29) ebd. S.52.
- 30) ebd. S.49.
- 31) ebd.
- 32) ebd. S.156.
- 33) ebd. S.157).
- 34) ebd. S.158.
- 35) ebd. S.139.
- 36) ebd. S.146.
- 37) ebd. S.152.
- 38) ebd. S.169.
- 39) Darauf weist F.Junghans a.a.O. S.181.
- 40) Erlebnisse der Stille, S.100.
- 41) Vgl. "Das sprachliche Kunstwerk", Bern 1951, 2.Aufl.S.301 ff. und
S.316.
- 42) Die Kennzeichnung dieses Buches in allen Verlagsankündigungen als
"Erzählungen" ist leider irreführend.
- 43) Vgl. F.Junghans a.a.O. S.181.
- 44) Erlebnisse der Stille, S.161.

22.Kap.

- 1) Copyright 1938.
- 2) Bei der Wiederveröffentlichung im Band 8 der unvollständigen Gesamtausgabe, S.100 ff. fehlen gegenüber der ersten Ausgabe vier Aufsätze, während ein Essay ("Betrachtung und Weltgemeinschaft") neu hinzugefügt ist; es wird deshalb nach der Originalausgabe zitiert.
- 3) Schöpferische Weltbetrachtung, S.135.
- 4) ebd. S.139.
- 5) ebd. S.141.

- 6) ebd. S.143.
- 7) ebd. S.146.
- 8) ebd.
- 9) ebd. S.147.
- 10) ebd. S.148.
- 11) ebd. S.149.
- 12) ebd. S.150.
- 13) ebd. S.155.
- 14) ebd. S.163.
- 15) ebd.
- 16) ebd. S.167.
- 17) In: "Der Geistige im Volke", ebd. S.42 ff.
- 18) ebd. S.42.
- 19) ebd. S.44.
- 20) ebd. S.49.
- 21) ebd.
- 22) ebd. S.52.
- 23) ebd.
- 24) ebd.
- 25) ebd. S.53.
- 26) ebd. S.51.
- 27) ebd. S.91.
- 28) ebd. S.98.
- 29) ebd. S.101.
- 30) ebd. S.110.
- 31) ebd.
- 32) ebd.

- 33) ebd. S.9.
- 34) ebd.
- 35) ebd.
- 36) ebd. S.12.
- 37) ebd. S.14.
- 38) ebd. S.16.
- 39) ebd. S.31.
- 40) ebd. S.34.
- 41) ebd. S.38.
- 42) ebd. S.40.
- 43) ebd. S.59.
- 44) ebd. S.58.
- 45) ebd.
- 46) ebd. S.93.
- 47) ebd. S.62.
- 48) ebd. S.63.
- 49) ebd.
- 50) Vg.. dazu ebd. S.59.
- 51) ebd. S.66.
- 52) ebd. S.69.
- 53) ebd.
- 54) ebd. S.71.
- 55) ebd. S.73.
- 56) ebd.
- 57) ebd. S.87.
- 58) ebd. S.88.

- 59) ebd. S.90.
- 60) ebd. S.122 ff.; später geringfügig geändert in "Der deutsche Typus der Tragödie", 1943, S.67 ff.; hieraus zitiert.
- 61) a.a.O. S.68.
- 62) ebd. S.69.
- 63) ebd.
- 64) ebd.
- 65) ebd. S.70.
- 66) ebd.
- 67) ebd. S.71.
- 68) ebd.
- 69) Wir hörten davon bereits bei Bacmeisters Auseinandersetzung mit Hebbel.
- 70) a.a.O. S.72.
- 71) ebd. S.73.
- 72) ebd. S.75.
- 73) ebd. S.76.
- 74) ebd.
- 75) ebd.
- 76) ebd.
- 77) ebd. S.78.
- 78) ebd. S.79.
- 79) ebd. S.80.
- 80) ebd. S.81.
- 81) ebd. S.84.
- 82) ebd. S.89.
- 83) ebd. S.90.
- 84) ebd. S.92.

85) ebd. S.93.

86) ebd. S.94.

87) ebd. S.95.

23. Kap.

1) Ohne jede Änderung in den Band 7 (1947) der unvollständigen Gesamtausgabe übernommen. S.91 ff.; hieraus zitiert, da die Originalausgabe dem Verf. nicht zugänglich war.

2) a.a.O. S.97.

3) ebd. S.108.

4) ebd. S.111.

5) ebd. S.104.

6) ebd. S.120.

7) ebd. S.118.

8) ebd.

9) a.a.O. S.131.

10) ebd. S.133.

11) ebd. S.134.

12) ebd. S.131.

13) ebd.

14) ebd. S.126.

15) ebd. S.168.

16) ebd.

17) ebd.

18) ebd. S.170.

19) ebd.

20) ebd.

21) ebd. S.171.

- 22) ebd. S.142.
- 23) ebd.
- 24) ebd. S.167.
- 25) ebd. S.136.
- 26) ebd. S.137.
- 27) ebd. S.140.
- 28) ebd. S.154.
- 19) a.a.O. S.184.
- 30) ebd. S.183.
- 31) ebd.
- 32) ebd.
- 33) ebd. S.184.
- 34) ebd.
- 35) ebd. S.185.
- 36) ebd. S.190.
- 37) ebd. S.200.
- 38) ebd.
- 39) ebd. S.207.
- 40) ebd.
- 41) ebd. S.208.
- 42) ebd. S.209.
- 43) ebd.
- 44) ebd. S.210.
- 45) ebd. S.223.
- 46) ebd. S.225.
- 47) ebd. S.224.

- 48) ebd.
- 49) ebd.
- 50) ebd.
- 51) ebd. S.230.
- 52) ebd. S.192.
- 53) ebd. S.194.
- 54) ebd.
- 55) ebd.
- 56) ebd. S.237.
- 57) ebd.
- 58) ebd. S.220.
- 59) ebd.

24. Kap.

- 1) Die Bewertung der Maschine in der Weltschau des Geistes, S.3.
- 2) ebd. S.6.
- 3) ebd. S.7.
- 4) ebd. S.8.
- 5) ebd.
- 6) ebd.
- 7) ebd. S.9.
- 8) ebd. S.11.
- 9) ebd. S.14.
- 10) Der Vortrag "Die Bewertung der Maschine in der Weltschau des Geistes" und die Tragödie "Lionardo da Vinci".
- 11) Innenernte des Lebens, Vorwort.
- 12) Aus dem Gedichtband "Die Spur"; erschienen 1943.
- 13) Innenernte des Lebens, Vorwort.

- 14) ebd.
- 15) ebd. S.13.
- 16) ebd. S.12.
- 17) ebd. S.98.
- 18) ebd. S.82.
- 19) ebd. S.95.
- 20) In wahrscheinlich erweiterter Form im Band 12 der (nicht vollständigen) Gesamtausgabe zur ersten Veröffentlichung geplant; vgl. auch die kurze Zusammenfassung dieser gedanklichen Konzeption in Bacmeisters Aufsatz "Das Metatragische". In: Neue literarische Welt. Jg.3 (1952), Nr.3, S.2.
- 21) Innenernte des Lebens, S.107.
- 22) ebd.
- 23) ebd. S.108.
- 24) ebd.

25.Kap.

- 1) Schriftenreihe der Geibelgesellschaft, Band 1.
- 2) a.a.O. S.3.
- 3) ebd. S.5.
- 4) ebd.
- 5) ebd. S.6.
- 6) ebd. S.8.
- 7) ebd. S.9.
- 8) ebd. S.10.
- 9) ebd. S.11.
- 10) ebd.
- 11) ebd. S.14.
- 12) ebd.

- 13) ebd. S.15.
- 14) ebd. S.16.
- 15) ebd. S.17.
- 16) ebd. S.19.
- 17) ebd.
- 18) ebd. S.21.
- 19) ebd. S.24.
- 20) ebd. S.27.
- 21) ebd.
- 22) ebd. S.30.
- 23) ebd.
- 24) ebd. S.29.
- 25) ebd. S.30.
- 26) ebd. S.23.
- 27) Vgl. etwa J.Sprenglers Besprechung dieses Vortrags in: Die Literatur. Jg.43 (1940/41), H.1, S.35.
- 28) Gehalten am 29.November 1939 im Künstlerhaus zu München; vgl. daneben noch Langenbecks Rede "Tragödie und Gegenwart", die er als Träger des Rheinischen Literaturpreises am 17.November 1940 im Gürzenich zu Köln gehalten hat; der Vortrag erschien ebenfalls 1940 im Druck. Er gipfelt in einer Ablehnung des historischen Dramas und deswegen besteht wohl auch keinerlei Beziehung dieses Dramatikers zu Bacmeisters Dramenschaffen oder dessen theoretischen Anliegen. Dazu kommt dann noch die starke Bindung Langenbecks an das nationsozialistische Gedankengut, die bei Bacmeister nicht vorhanden ist.
- 29) a.a.O. S.25.
- 30) ebd.
- 31) Vgl. ebd. S.39 ff.
- 32) Vgl. etwa E.Przywara, "Tragisch oder christlich". In: Schöner Zukunft. Nr.43/44, 1940.

- 33) Der deutsche Typus der Tragödie, S.5.
- 34) ebd. S.6.
- 35) Die Parallele zu Schlüters Konzeption eines deutschen Denkens wurde bereits aufgezeigt.
- 36) Der deutsche Typus der Tragödie, S.6.
- 37) Zuerst in: Die Bühne (München), H.11, Juni 1940.
- 38) Der deutsche Typus der Tragödie, S.99.
- 39) ebd. S.98.
- 40) ebd. S.100.
- 41) ebd. S.102.
- 42) ebd. S.104.
- 43) ebd. S.110.
- 44) ebd.
- 45) ebd. S.113.
- 46) Erstmals veröffentlicht in: Das Programm (Stuttgart), 1.März 1935; zitiert aus "Der deutsche Typus der Tragödie", S.36 ff.
- 47) a.a.O. S.37.
- 48) ebd. S.38.
- 49) ebd. S.36.
- 50) ebd.
- 51) ebd.
- 52) Auch für Schlüter steht diese Polarität des Dichterischen (im weitesten Sinne) und des Denkerischen wie deren Vereinheitlichung im schöpferischen Ergebnis, nämlich in der Gestalt, im Mittelpunkt seiner Gedankenwelt, worauf schon einmal hingewiesen wurde; vgl. etwa: "Der schöpferische Mensch erregt sich selbst als Dichter, beherrscht sich als Denker und erfüllt sich als Gestalter." In: Deutsches Tatdenken, S.97.
- 53) Der deutsche Typus der Tragödie, S.39.

- 54) Bereits bei der Interpretation von "Kaiser Konstantins Taufe" war davon die Rede; vgl. ferner: Der deutsche Typus der Tragödie, 1943, S.51 und: Wuchs und Werk, 1939, S.260 f.; hier sind die beiden einzigen Stellen innerhalb des epischen Gesamtschaffens, die eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und eine Zustimmung mit bestimmten Vorbehalten darstellen.
- 55) Vgl. die behandelten, hier einschlägigen Aufsätze in: Schöpferische Weltbe-trachtung, S.91 ff. und S.102 ff.
- 56) Auch von diesem Blickfeld aus war und ist es abwegig, wenn man Bacmeister zusammen mit den "Blut- und-Boden" - Dichtern nennt; W.Pfeiffer-Belli (a.a.O.) wurde bereits als Kronzeuge angeführt.
- 57) Der deutsche Typus der Tragödie, S.51.
- 58) ebd. S.53.
- 59) ebd. S.55.
- 60) Erstmals 1937 in: NS-Kurier Stuttgart 27.3. veröffentlicht; zitiert aus: Der deutsche Typus der Tragödie, S.43 ff.
- 61) a.a.O. S.43.
- 62) ebd. S.45.
- 63) ebd. S.46.
- 64) ebd.
- 65) ebd.
- 66) ebd. S.58.
- 67) ebd. S.63.
- 68) ebd.
- 69) ebd. S.65.
- 70) ebd.
- 71) ebd.
- 72) ebd. S.66.
- 73) ebd.
- 74) ebd.

75) ebd. S.10.

76) ebd.

77) ebd. S.13.

78) ebd. S.14.

79) ebd.

80) ebd. S.15.

81) ebd. S.16.

82) ebd. S.28.

83) ebd.

84) ebd. S.35.

85) ebd.

26. Kap.

1) Wuchs und Werk, S.203.

27. Kap.

1) Vgl.: Wuchs und Werk, S.124 ff.

2) Die Spur, S.18.

3) ebd. S.21.

4) ebd. S.33.

5) ebd. S.37.

6) ebd. S.42.

7) ebd. S.59.

8) ebd. S.66.

9) ebd. S.71.

10) ebd. S.76.

11) ebd. S.86.

12) ebd. S.91 f.

- 13) ebd. S.96.
- 14) ebd. S.105.
- 15) ebd. S.109.
- 16) ebd. S.110.
- 17) ebd. S.115.
- 18) ebd. S.127.
- 19) ebd. S.129.
- 20) ebd. S.134.
- 21) ebd. S.142.
- 22) ebd.
- 23) ebd. S.162.
- 24) ebd. S.163; entstanden 1933.
- 25) ebd. S.174.
- 26) ebd. S.184.
- 27) Lyrik im Lichte, S.19.
- 28) ebd. S.47.
- 29) ebd. S.49.
- 30) ebd. S.54.
- 31) ebd. S.70.
- 32) ebd. S.89.
- 33) ebd. S.94.
- 34) ebd. S.111.
- 35) ebd. S.118.

Zusammenfsg.

- 1) Das Gleiche gilt für Schlüters Anliegen; vgl.: "Deutsches Tanzdenken ist deutsches Tanzdenken. Deutsches Tanzdenken ist Tempelbau!" in: "Denktänzer!". Veröffentlichung in der "Lebensschule". Jg.5 (1923), April, S.53.

Bibliogr.

- 1) Auch als Band 1 der "Bücherei der dramatischen Dichtung" (Theatervlg. Langen-Müller, Berlin) erschienen.
- 2) Als Band 11 der "Bücherei der dramatischen Dichtung" erschienen.
- 3) Auch als Band 19 der "Bücherei der dramatischen Dichtung" erschienen (1942).
- 4) Kleine Schriften zur neuen deutschen Literatur, hsg. von L.Krusinger und K.Lehmann, B.1.
- 5) Neue deutsche Forschungen, hsg. von H.R.G.Günther und Erich Rothacker, B.299 (B.31 der Abteilung "Literaturgeschichte").
- 6) U. = Uraufführungsbericht.

N A C H W O R T

Bei der Vorbereitung und Abfassung der vorliegenden Arbeit habe ich in vielfacher Weise Unterstützung und Hilfe erfahren; ich habe in erster Linie zu danken meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. H. O. Burger, für sein stetes Interesse und manchen wertvollen Rat, ferner dem, dessen Schaffen Gegenstand dieser Abhandlung ist, Herrn Dr. Bacmeister, für die Übersendung seiner beiden Privatdrucke sowie einiger anderer Seltenheiten unter seinen Ausgaben, weiter Frau H. Schuffenhauer und Herrn Verleger K. Rauch für die Überlassung der in ihrem persönlichen Besitz befindlichen Bacmeister-Ausgaben. Mein Dank gilt ferner der Universitätsbibliothek Erlangen für viele bibliographische Auskünfte und die Beschaffung der gesamten einschlägigen Literatur, für die Überlassung weiterer, schwer zugänglicher Bacmeister-Bände dem Verlag Langen-Müller München, dem Württ. Staatstheater Stuttgart und dem Bay. Staatsschauspiel München, der Theatersammlung München (Clara Ziegler-Stiftung), den Städt. Bühnen Bielefeld und der Stadtbücherei Berlin-Schönefeld. Bereitwilligst haben mir Auskünfte erteilt: Herr Direktor Dr. G. G. Wieszner, Nürnberg, die Universitätsbibliotheken München, Tübingen, Freiburg i. B., Frankfurt a. M., Heidelberg, diejenigen der Freien Univ. und der Humboldt-Univ. zu Berlin, die Württ. Landesbibliothek Stuttgart, das Germanistische Institut der Univ. Wien sowie der K. Rauch-Vlg. in Düsseldorf.

L e b e n s l a u f

Am 7. Februar 1933 wurde ich, Herbert Otto Walchshöfer, als Sohn des damaligen Oberpostsekretärs Max Walchshöfer und seiner Ehefrau Margarete, geb. Arnold, zu Nürnberg geboren. Nach dem vierjährigen Besuch der Volksschule in Nürnberg trat ich 1943 in das Humanistische Gymnasium zu Ansbach ein. Im Jahre 1951 wechselte ich (wegen dienstlicher Versetzung meines Vaters) in die achte Klasse des Melanchthon-Gymnasiums zu Nürnberg über. An dieser Schule legte ich im Jahre 1952 die Reifeprüfung ab. Seit dem Wintersemester 1952/53 studierte ich an den Universitäten Erlangen und Heidelberg Germanistik, Geschichte, englische Philologie, Philosophie, Kunst- und Musikgeschichte. Im Herbst 1957 legte ich das Staatsexamen für das Höhere Lehramt in der Fächerverbindung Deutsch, Geschichte, Englisch ab. Danach beendete ich die vorliegende Untersuchung, die mich seit September 1955 beschäftigt hat. Wesentliche Wegweisungen für den Gang meiner wissenschaftlichen Ausbildung verdanke ich den Literarhistorikern unter meinen akademischen Lehrern, Herrn Prof. Dr. W. Baumgart, Herrn Prof. Dr. H. O. Burger und Herrn Prof. Dr. O. Mann.



